QRG

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 13 - vol. 4 - marzo 2004

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de
Juan Moreno

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

HISTORIA

Javier Negrín
El Pitirre
Humor revolucionario (2) **1**

CARICATOGRAFÍA

Carlos Alberto Villegas Uribe
Aportes téoricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) **41**

PANORÁMICA

Andrés Colmán Gutiérrez, Roberto Goiriz
Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay **57**

El Pitirre
Humor revolucionario
2

Javier Negrín
Profesor, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba

Resumen

El semanario El Pitirre *(1960-1961) reunió a un sector importante del humor gráfico de vanguardia en Cuba. En sus páginas publicaron famosos caricaturistas como René de la Nuez, Chago Armada, José Luis Posada y Rafael Fornés. La renovación estética que implicaba esta publicación fue bruscamente afectada por su desaparición, debida en parte a las incomprensiones que generó su lenguaje vanguardista. Igual suerte corrieron, dos años después, las tiras de «Sabino» y «Salomón», quizás los puntos más altos de una auténtica revolución dentro de la caricatura cubana.*

Abstract

The weekly El Pitirre *(1960-1961) gathered an important sector of the graphic humour of the avant-garde in Cuba. Famous caricaturists as René de la Nuez, Chago Armada, José Luis Posada and Rafael Fornés published on its pages. The aesthetic renewal which this publication involved was sharply influenced by its disappearance partly due to the incomprehensions which its avant-gardist language created. The same destiny happened two years later to «Sabino» and «Salomón» strips probably the highest points of the authentic revolution inside the Cuban caricature.*

Humoristas gráficos en *El Pitirre* Un recorrido por sus obras individuales

La presencia de un humorismo revolucionario, en el amplio sentido político y estético del término, característica de *El Pitirre* que hemos tratado de precisar en el capítulo anterior, se da en última instancia en la obra individual de los colaboradores. Llama la atención que la publicación haya contado con una pléyade de creadores en la que destacan muchas de las figuras más importantes, no sólo de la historia del humor gráfico, sino del arte cubano en general. Señalemos, a modo de ejemplos, los casos más descollantes: René de la Nuez, Chago Armada, José Luis Posada, Eduardo Muñoz Bachs, Frémez y Rafael Fornés. Incluso Tomás Gutiérrez Alea publicó una caricatura ocasional.

Estas y otras figuras de importancia aparecieron en las páginas de un tabloide de muy corta vida, apenas desde el 17 de enero de 1960 al 22 de octubre de 1961, o sea, menos de dos años. Esto hace necesario señalar un aspecto general antes de pasar a los análisis individuales: en *El Pitirre* apenas aparece un

segmento muy corto de la producción de cada artista. Eso sí, creemos nosotros, muy importante dentro del volumen total de su obra, sobre todo de aquellos que continuaron trabajando el humor gráfico de manera sostenida en Cuba: Chago, Nuez, Posada, Guerrero Ardión y Fornés. Es por ello que al hablar de estas seis figuras haremos referencia a la producción anterior y/o posterior a su período pitirrero, para poder establecer la importancia que tiene este segmento en su obra total.

Como dato curioso, y ya señalado por Desnoes en «El humorismo», pese al corto período de duración del tabloide, hay tiempo suficiente para que casi todos los caricaturistas cambien radicalmente sus estilos. Es por eso que *El Pitirre* puede considerarse una cantera en la que madura la mayoría de los caricaturistas, desde las apropiaciones, un poco ingenuas, que hacen en un principio del humor gráfico internacional de vanguardia, combinadas con rezagos de la *vieja caricatura*, hasta los estilos plenamente individuales que exhiben en el segundo año de la publicación, cuando ya las influencias han sido plenamente asimiladas. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que salvo Fornés y Sergio, el resto de los colaboradores asiduos había comenzado a publicar pocos años antes, por lo que estaban en una etapa plenamente formativa.

Ya señalamos a Chago, Nuez, Posada, Guerrero, Ardión y Fornés como las seis figuras que, luego de desaparecido *El Pitirre*, continuaron de manera sostenida dentro del humor gráfico. Algunos, como Frémez y Bachs, desplazaron su interés hacia otras regiones de la gráfica. Pero aún queda un tercer grupo, compuesto por Sergio Ruiz, Fresquito Fresquet, Carlos P. Vidal y J. Lazo, que abandonaron el país en la misma década del sesenta. Esta circunstancia nos lleva a hacer una aclaración. La emigración temprana de estos artistas, y la renuencia de los estudiosos del humor gráfico cubano de las últimas cuatro décadas a referirse a los creadores que han abandonado el país, nos ha dejado con poquísima bibliografía pasiva sobre ellos: apenas algunos datos referidos en entrevistas con pitirreros vivos y en dos artículos de la época. En cuanto a la bibliografía activa, esta se reduce en lo fundamental a su producción para *El Pitirre*, de ahí que el análisis sobre ellos se verá en desventaja en relación con el resto. Aún así, dada la importancia que presentan dentro de la publicación, los incluimos en el conjunto.

René de la Nuez

René de la Nuez (1937) era el caricaturista de mayor reconocimiento popular en el momento en que surge *El Pitirre*. Sus inicios dentro del humorismo gráfico se dieron en su San Antonio de los Baños natal, en las páginas del *Vocero de la A.E.A.* (1955), y luego continuó colaborando en *Páginas del Círculo*, otra publicación local. En los años 1956 y 1957 participó en los Salones de Humorismo de San Antonio de los Baños. En ellos conoció la obra de Jesús de Armas, que tuvo una marcada influencia sobre la suya. Gracias a De Armas, Nuez entró en contacto con la renovación que se operaba en la caricatura, y que tenía a Steinberg como protagonista. Precisamente el estilo sintético y lineal del rumano-estadounidense y su frecuente empleo del *collage*, fueron elementos que signaron la producción de Nuez en la década del sesenta

de modo más evidente que en el resto de los humoristas que se nuclearían en *El Pitirre*.

En 1957 Nuez comenzó a publicar en *Zig-Zag*. Allí apareció el 2 de febrero de ese año su personaje «El Loquito», que mediante su burla a la censura, se convirtió en una de las principales atracciones del semanario. «El Loquito» era, además, como ya se dijo en el primer capítulo, el único elemento de *Zig-Zag* que se hacía eco, aunque fuera discretamente, de los cambios en el humor gráfico mundial de vanguardia.

Conforme se afianza la posición de Nuez en la revista, su estilo gráfico se vuelve más atrevido, al punto de que ya en 1959 desentona con la tradición un tanto esclerosada del resto de los colaboradores. Para entonces ha abandonado el canon del muñequito y se expresa mediante un dibujo sintético y lineal, si bien el chiste depende del componente verbal y versa sobre política local y costumbrismo, o sea, los temas afines a *Zig-Zag*. Habría que añadir que, desde 1958, Nuez colabora con *Actualidad Criolla*, la publicación de Felo Díaz que reunió a un grupo de firmas de vanguardia en la caricatura cubana.

Desde 1959 Nuez comienza a trabajar en *Revolución*, junto a Fornés, Chago, Guerrero y Valdés Díaz. A las páginas de ese diario pasa «El Loquito», cada vez más geométrico y sintético, que se dedica tras el triunfo de enero a apoyar las medidas revolucionarias. También en *Revolución* surge «Don Cizaño», representación peyorativa de la burguesía cubana opuesta al cambio social, personaje que indica la radicalización política del caricaturista.

El 17 de enero de 1960 Nuez se encuentra entre los fundadores de *El Pitirre*. Aunque lo precede una carrera artística bastante larga para su edad, en la que ha conocido la masiva popularidad, el suplemento humorístico de *La Calle* significa en su obra un salto cualitativo singular, pues le permite desligarse de la circunstancialidad que hasta entonces ha signado casi toda su labor publicada y volcarse hacia un humorismo

Figuras 1 y 2: Nuez fue el más inquieto de los renovadores plásticos en *El Pitirre*. La grafía hipersintética de «Black en USA» y los *collages* de sus «Marines» son buenos ejemplos de ello.

gráfico que, sin dejar de ser político, gane en universalidad.

Dos aspectos llaman la atención en el volumen total de caricaturas suyas que aparecieron en *El Pitirre*: la gran cantidad (de hecho, Nuez fue quien más publicó) y el que todas versan sobre la temática político-social. Sobre el primer aspecto, este se debe a la tremenda agilidad mental y manual del artista para crear una idea y llevarla al papel. Nada describe mejor su proceso creativo que las palabras empleadas por Chago en el catálogo de la exposición «Humor, línea y concepto»: «idea, plumazo, tintazo y... ¡a la imprenta!» [1]. La función de movilizador de masas que el artista confiere al humorismo gráfico en esta etapa de su carrera explica su preferencia temática [2].

Nuez, como él mismo expresara en entrevista con Agenor Martí, no es un inventor de situaciones humorísticas [3]. En este sentido, sus caricaturas de *El Pitirre* distan mucho de artistas como André François, en los cuales el ingenio a la hora de crear una situación cómica es el valor fundamental. La incongruencia y la sorpresa que generan el efecto cómico se logran en él generalmente mediante tropos sencillos, que propician una interpretación rápida y lineal de la obra. Esto está en perfecta congruencia con la función movilizadora que para él tiene el humorismo, pero no indica en ningún caso facilismo, pues la sencillez tropológica Nuez la compensa con la experimentación gráfica constante.

La renovación gráfica es signo distintivo de Nuez. En este sentido es el más atrevido de los pitirreros. El suyo es el sintético por excelencia de los estilos, pues perfila en pocas líneas, generalmente a plumilla, las figuras, dejándolas muchas veces incompletas, de modo que los fragmentos esbozados sugieran el resto. Conforme pasan los números del semanario su síntesis se agudiza. El *clímax* lo muestra el conjunto de caricaturas «White and black en U.S.A.» (dic. 4, 1960, p.3), donde se vale solamente de perfiles mínimos de los rostros para representar a los personajes. Lo escueto de las imágenes conduce, como en el resto de los pitirreros, a obviar los efectos de perspectiva.

Junto a la síntesis, el *collage* es el otro elemento que denota la asimilación por Nuez de los componentes vanguardistas de la caricatura. En este sentido es en cierto modo precursor, pues ya «El Loquito» de *Zig-Zag* presentaba esta técnica en su gorro de papel. En *El Pitirre*, Nuez utiliza la mezcla de fotografía y dibujo a pluma en algunas ocasiones. Ejemplo de ello son las series «La pipa de la paz yanqui» (nov. 27, 1960, pp. 4 y 5) y «U.S. Navy» (oct. 15, 1961, p. 11). En ambos casos, partiendo de elementos fotográficos (la pipa y la botella de whisky, respectivamente), el artista despliega su poder de inventiva para transformarlos en armamentos del ejército norteamericano: tanques, fusiles, submarinos, aviones... En ninguna de las dos series el juego formal con la fotografía es gratuito. Si bien la presencia de la pipa en la primera serie se explica por el título, que en contraste con las imágenes crea la paradoja irónica, la botella de whisky en el segundo caso es un símbolo empleado con frecuencia por los caricaturistas del semanario para señalar la afición a la bebida de los marines y agentes policiales de Estados Unidos. El mismo Nuez lo ha-

bía empleado ya en su serie «F.B.I. in Havana» (may. 29, 1960, p. 10).

Otros recursos gráficos novedosos tienen una aparición puntual en las caricaturas de Nuez para la publicación. Así, por ejemplo, el empleo de huellas dactilares al rellenar las áreas (oct . 9, 1960, p. 1). También la alternancia de fondos blancos y negros en dos caricaturas contiguas. Este recurso le sirve al artista para aprovechar las connotaciones de positivo y negativo que culturalmente ha adquirido este par tonal. Así, en el dúo de caricaturas *panorámicas* «Cuba sí, yanquis no» (jul. 10, 1960, pp. 2 y 3) la parte clara corresponde a nuestro país, en el que el pueblo se prepara para defenderse de las maniobras agresivas que se maquinan en la parte oscura estadounidense (como se ve, un recurso metafórico sencillo, al estilo de los empleados por Nuez, pero de lectura precisa). La utilización de tipos de imprenta en combinación con la caricatura es también otra novedad del artista. Un ejemplo es la caricatura «Diario de la Marina», perteneciente a la serie «SIPayos» (abr. 2, 1960, p. 7). El nombre del periódico derechista está impreso, sílaba por sílaba, en los cascos de una fila de marines. Por último, un caso curioso de experimentación gráfica en Nuez es el empleo de la transparencia (jul. 23, 1961, pp. 13 y 14). En este caso, la caricatura sirve para una propaganda destinada a la recuperación de envases vacíos. La representación de una botella vacía tiene un pie de grabado en el que se señalan los objetivos de la campaña, entre ellos, coger al imperialismo en su propia trampa. Para explicar esto último, se invita al lector a mirar la botella a contraluz. Gracias a un Tío Sam pintado por Nuez en la página posterior, se observa gráficamente el objetivo en cuestión.

El color es otro recurso visual del que se vale Nuez para la experimentación. En el número inaugural del semanario (ene. 17, 1960), emplea un procedimiento que había utilizado en sus últimos tiempos de *Zig-Zag*: superponer el dibujo a grandes áreas geométricas de color (algo parecido al recurso que empleara Fernand Léger en sus pinturas cubistas tardías). En el número siguiente, para el que también le tocó hacer la portada (ene. 24, 1960), el dibujo se superpone a un curioso *dripping* en tinta roja. Un último ejemplo es la portada resuelta a modo de cartel, «¡Cubano: ayuda a Chile!» (may. 29, 1960), en la que la estructura triangular de la figura humana y el empleo del rojo y el azul remiten a la bandera cubana.

Temáticamente, Nuez se centra en la caricatura político-social. Es quizás el único de los asiduos de *El Pitirre* que no incursiona en el humor blanco. Pero en el tipo de caricatura en el que se especializó es el mejor. Su tremenda fertilidad creativa le permite hacer una obra tras otra, tanto de asuntos locales como internacionales. En este último caso, es el más cosmopolita de los pitirreros. Su pupila recorre los acontecimientos políticos extranjeros del momento y los recrea con su estilo peculiar, haciendo series en las que cada imagen es independiente, aunque todas giren sobre el mismo tema. La palabra está casi siempre ausente, salvo en el título de la serie, pues el dibujo se basta para expresar el contenido. Algunos ejemplos son: «Pobre América Latina» (ene. 24, 1960, p. 5); «Estudiantes de Little Rock», sobre la discriminación racial en Estados Unidos (may. 12, 1960, pp. 8 y 9);

«Homenaje al obrero de la U.R.S.S.» (jul. 17, 1960, pp. 6 y 7) y «Los Andes, sierra de América», sobre la unidad latinoamericana (ago. 7, 1960, pp. 2-4).

La caricatura de asuntos nacionales complementa la temática político-social en Nuez. También aquí recurre a series diversas. «High life» (abr. 10, 1960, p.5) se burla de la alta burguesía cubana, del mismo modo que «Burguesía de medio pelo» (jun. 26, 1960, p. 13) zahiere a los venidos a menos que quieren aparentar opulencia. «*El Pitirre*, movilizado» (feb. 5, 1961, pp. 8 y 9) reseña las movilizaciones militares típicas de los sesenta, e incorpora de paso el atractivo documental del apunte hecho *en campaña*. «Domingos de cortar caña» (feb. 26, 1961, pp. 8 y 9) se refiere a las jornadas productivas de la época.

En todos los ejemplos mencionados, la intención de documentar una realidad en la que conviven la precipitada caída de una clase social y la épica emergencia de otra, se sobrepone a los logros en términos de situación humorística, que suele ser mínima. Sin embargo, no siempre es así. En una pequeña tira de cuatro viñetas, sobre los Comités de Defensa de la Revolución (mar. 25, 1961, p. 9), Nuez logra una de las situaciones humorísticas más ingeniosas de todas las aparecidas en *El Pitirre*. Un grupo de ciudadanos se acerca a una inmensa manzana. Sobre ella clavan un cartel: «Comité de Defensa». Cuando se retiran, los gusanos salen de la manzana a la desbandada. El estereotipo visual de la manzana con el gusano es algo arraigado en la mentalidad del hombre común, al menos en Occidente. Al mismo tiempo, por «gusanos» se conoce en Cuba a los apátridas que al servicio del gobierno estadounidense intentan hacer sabotaje interno. Para combatirlos el gobierno cubano creó los C.D.R. Nuez, al modo surrealista, hace convivir estas realidades divergentes en un mismo contexto, a partir de la analogía que presentan ambas por el término *gusano*. Nada más natural, dentro de la lógica absurda que se crea con esta convivencia, que los gusanos escapen de la manzana cuando sobre ella se coloca un cartel de los C.D.R. Además de la sintética gráfica vanguardista, esta pequeña obra reúne un ingenio tropológico y una condensación narrativa en su ejecución que no desestimaría ninguna de las grandes figuras foráneas del humor gráfico. Sin embargo, en este caso los recursos novedosos se han puesto en función del activismo político, lo cual prueba una vez más la congruente politización de la vanguardia gráfico-humorística cubana de los sesenta.

En la caricatura político-social local de Nuez se perfila, más que en la obra de cualquier otro pitirrero, el nuevo símbolo del pueblo cubano que es privilegio del humor revolucionario. El gran creador de personajes humorísticos no hace ninguno para el suplemento de *La Calle*, excepto un «Calimete» que no pasa del primer número. Su gran personaje es «todo un rostro múltiple y variado que constituye la gran faz de nuestro pueblo» [4], entidad colectiva que reúne a diversos factores de la sociedad (en el caso de la historieta anterior, por ejemplo, dos milicianos y una pareja de civiles) y que, además, siempre adopta una posición activa, de desafío frente a las amenazas del imperialismo. Toda acción es un combate. De ahí que incluso cuando la tarea es la limpieza y embe-

llecimiento, como en la serie «La Habana, la ciudad más limpia de América» (jul. 16, 1961, p.4), el miliciano no abandona su fusil y lo lleva a la espalda mientras barre con la escoba.

Aunque la caricatura de situaciones resuelta en un solo cuadro predomina en su producción para *El Pitirre*, Nuez no desaprovechó la oportunidad de la historieta de pocos cuadros para desarrollar su humor. Un ejemplo lo vimos ya con la de los C.D.R., pero no fue el único caso. Todas las que hizo son cortas y generalmente eluden la viñeta. Más que recuadros, son momentos de una breve acción que reseña. La serie de historietas «Cuidado con los curas» se desarrolla a partir de una estructura diegética similar, que en cada ejemplar tiene un final distinto, algo parecido a «El F.B.I. en acción» de Guerrero. Siempre el cura se encuentra con un hombre de paisano y le señala el cielo. Aprovechando la distracción del civil, el cura le roba, le pone una bomba o hace que un soldado lo ensarte con su bayoneta (v. g. mar. 12, 1961, pp. 8 y 9). Pero la más lograda historieta de Nuez es «Breve historia de Cuba» (oct. 30, 1960, pp. 8 y 9), en la que de forma simbólica resume las luchas de los cubanos por la independencia. Este fue, a lo que parece, el embrión de su posterior libro «Mi cocodrilo verde».

El Nuez de *El Pitirre* es el artista que mejor conjuga las nociones de *humor revolucionario* y *revolución en el humor*. En él el activismo político que implica el primer término no es un pie forzado a la renovación formal del segundo, e incluso donde mejor se da esta renovación es en la temática políitico-social. Su mimetismo lo lleva a traspolar soluciones de las figuras cimeras del

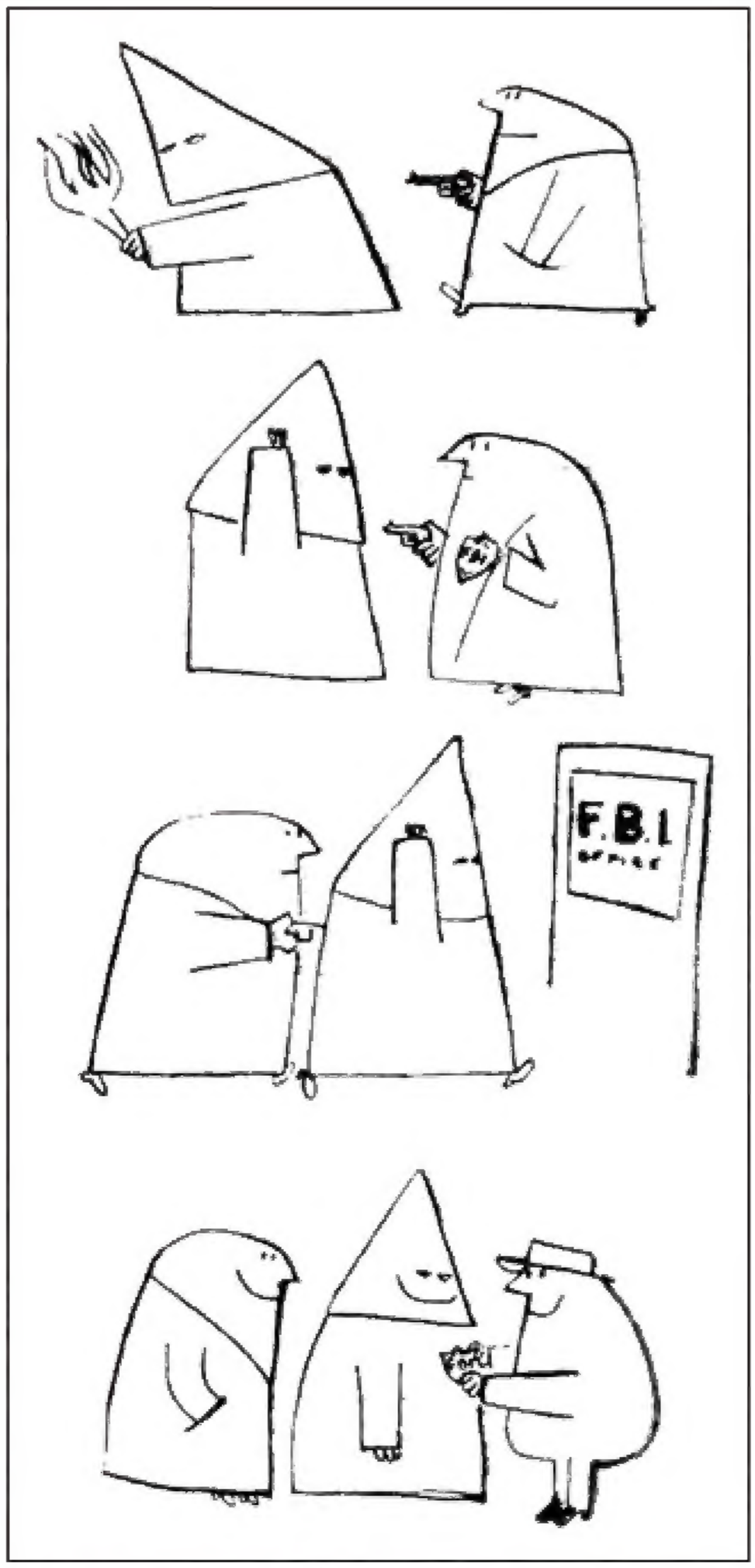


Figura 3: «El FBI en acción», de Guerrero.

humor gráfico del momento, pero al adaptarlas a una nueva situación, siempre de contenido político, estas soluciones se enriquecen y cobran su sello particular.

El caso de los préstamos de Steinberg es el más significativo. El humorista rumano es el paradigma de Nuez en la década del sesenta [5], por lo que sus novedades formales hacen eco en el cubano de modo bastante evidente. Tres comparaciones servirían para demos-

trar, mediante el caso Steinberg, la feliz apropiación que hace Nuez de las influencias y el tono político que les imprime. Varias veces en «The Passport» Steinberg acude al *collage* de caricatura y fotografía, pero en todos los casos su propósito fundamental es lograr el contraste visual entre ambos medios, o sea, un ejercicio formal sin otras intenciones semánticas. Nuez, como vimos anteriormente, acude a la fotografía de un determinado objeto porque este está cargado de significado, y ese significado calza el matiz político de la imagen. La caricatura minimalista de escuetos perfiles de rostros aparece también en «The Passport», pero en Nuez el recurso, utilizado en «White and black en U.S.A.», aparte de ganar en términos de situación humorística, apoya una denuncia de la discriminación racial en Estados Unidos. Por último, en el mismo libro Steinberg combina estampados de cuños y dibujos, mas su hallazgo parece agotarse en el juego formal. La misma combinación es el eje sobre el que Nuez elaboró el libro «Allí fumé», de 1965, ácida sátira del burocratismo imperante en Cuba. Pero su utilización no es por mero formalismo. El ejemplo en el que Atlas sostiene un cuño en lugar del globo terráqueo, como demostrando que soportar la burocracia es un castigo tan malo como el impuesto por Zeus, bastaría para demostrar que las innovaciones formales en Nuez siempre se cargan de significado, y este se vuelca hacia el activismo socio-político.

Después de *El Pitirre*, Nuez continuó trabajando para otras publicaciones, entre ellas *Palante*, de la cual fue director por un corto período de tiempo. Pero su labor más conocida fue la de caricaturista editorial en el periódico *Granma*. En esta última producción ya evidencia un estilo gráfico que tiene poco que ver con la marca steinbergiana de sus años pitirreros, pues se desplaza hacia un expresionismo grotesco que explota mucho la mancha de tinta en combinación con la pluma.

Roberto Hernández Guerrero

Roberto Hernández Guerrero (1938-1982) trabajaba en una ferretería en su natal Bauta cuando Fornés lo invitó a colaborar para *El Pitirre*. Ya antes había publicado sus caricaturas en *Actualidad Criolla*. Allí su estilo, al igual que el de muchos de los pitirreros jóvenes en sus primeros tiempos, combinaba la síntesis con cierto aire infantil. Ejemplo de ello es la historieta mencionada anteriormente a propósito de la publicación de Felo Díaz. Pese a que fue colaborador durante todo el tiempo de circulación de *El Pitirre* (caricaturas suyas aparecen en el primero y el último número del semanario) el volumen total de sus obras es menor que el del resto de los asiduos.

Gráficamente se caracteriza por el dibujo sintético y geométrico. Sus figuras humanas se reducen a siluetas de perfil, en las que la particular confección de los ojos (almendrados y con ojeras) constituye una marca de estilo. Su empleo del *collage* es muy reducido (ago. 27, 1961, p. 5). También el color tiene un uso puntual; lo emplea en una historieta en la contraportada del ejemplar de ago. 21, 1960, pero su curiosa implicación en la situación cómica merece una descripción. Tío Sam oprime por el cuello a un pobre tercermundista. Cuando este ya tiene el rostro rojo por la asfixia, Tío Sam lo suelta y lo incre-

pa: «¡Rojo! ¡Comunista!». Como se ve, también en Guerrero el color es símbolo y no mero relleno de áreas.

El caricaturista prefiere la tira de pocos cuadros y, al contrario de otros, emplea más asiduamente la viñeta. Sus pequeñas historias se caracterizan por un ritmo visual particular, que emana de la posición de las figuras en cada viñeta consecutiva, logrado gracias a sus habilidades como diseñador. Casi nunca tienen texto.

Sobre el humor de Guerrero ha dicho Évora Tamayo: «...no iba directamente a expresar lo que veía, presentía o imaginaba. Sino que tomaba atajos, veredas y caminos de laberintos poco transitados, precipitándose en salidas donde, a su vez, concluían armoniosamente lo insólito y lo real-maravilloso, permeados por un cubanísimo lenguaje que permitía a su humor saltar barreras y hacerse universal y cubano» [6].

Esa confluencia de lo insólito y lo real-maravilloso es una huella de su estilo en términos de situación cómica. El ejemplo más cabal de esa unión es la serie de historietas «El F.B.I. en acción», entre las mejores que aparecieron en *El Pitirre*. Como en «Cuidado con los curas» de Nuez, los ejemplares de «El F.B.I...» responden a una estructura diegética inicial a modo de pie forzado. En los tres primeros cuadros, que corresponden a la introducción y el nudo, el agente descubre a una persona o grupo de personas cometiendo un delito y su acción hace suponer que triunfará la justicia. La última viñeta se reserva para el final insólito, donde la correcta actuación del detective se desmorona.

La historieta es una ingeniosa parodia de la corrupción del cuerpo de seguridad estadounidense y del cine negro. Desde el título, pasando por el *cliché* gestual del agente enseñando la chapa (que copia un estereotipo del cine hollywoodense), hasta el desenlace que convierte a los héroes policiales en antihéroes cómplices del delito, el caricaturista logra pequeñas obras maestras de humorismo en las que, pese a la rigidez narrativa autoimpuesta, siempre encuentra una solución sorprendente. Algunos ejemplos son:

Jul. 10, 1960, p. 5: El agente sorprende a un bandido en el momento en que asalta a un civil. Lo encañona, le enseña la chapa. El bandido, a su vez, le muestra la suya: es también un agente federal.

Jul. 17, 1960, p. 2: El agente detiene a dos miembros del Khu-Klux-Klan en el momento en que intentan ahorcar a un negro. Como siempre, les enseña la chapa. En el cuadro final se retira con los encapuchados, mientras a sus espaldas se ven dos pies colgando.

«El F.B.I. en acción» y «Papito Yunai» (oct. 15, 1961, p. 13) son dos casos en los que Guerrero trata el humor político de asuntos extranjeros. La temática local se muestra, por ejemplo, en «Metas de producción» (sept. 3, 1961, p. 5) y las series «Entre beatos» (sept. 17, 1961, p. 7) y «La Habana, la ciudad más limpia de América» (jul. 16, 1961, pp. 5, 10 y 11). Esta última serie, similar a la de Nuez ya mencionada, responden ambas al slogan de una campaña, tiene otra historieta paradigmática del humor-Guerrero. Como las de «El F.B.I...», se desarrolla en cuatro cuadros. Una mujer se siente observada por un hombre y deja caer su pañuelo coquetamente. El hombre lo recoge y, ante la mirada atónita de la dama, se retira en dirección contraria. En la última vi-

ñeta aparece botando el pañuelo en un cesto de basura. A su derecha, en letras de imprenta, el lema de la campaña. De nuevo tras el cliché gestual, típico de los rituales amorosos, el insólito final aporta la incongruencia y la sorpresa que generan el efecto humorístico. Hasta para una propaganda de higiene ambiental el artista logra chistes de gran sutileza.

Aunque se concentra en la temática político-social, Guerrero incursiona en otros tipos de humor. Es el caso de la nota de humor negro que aportó al número que *El Pitirre* dedicara al día de los enamorados (feb. 14, 1960, p.16). Junto al ataúd de su esposa, un viudo deshoja las flores mortuorias. El pie de grabado reza: «Me quería... No me quería».

El Pitirre es una etapa de maduración en el humor de Roberto Hernández Guerrero. Luego del cierre del semanario trabajaría en la revista *Cuba* [7] y en *El Sable*, donde alcanzó su perfil estilístico más perdurable. Aunque su producción humorística continuó siendo reducida, pues la llevó pareja a la de diseñador, siempre fue de calidad excepcional.

Alberto Menrique Ardión

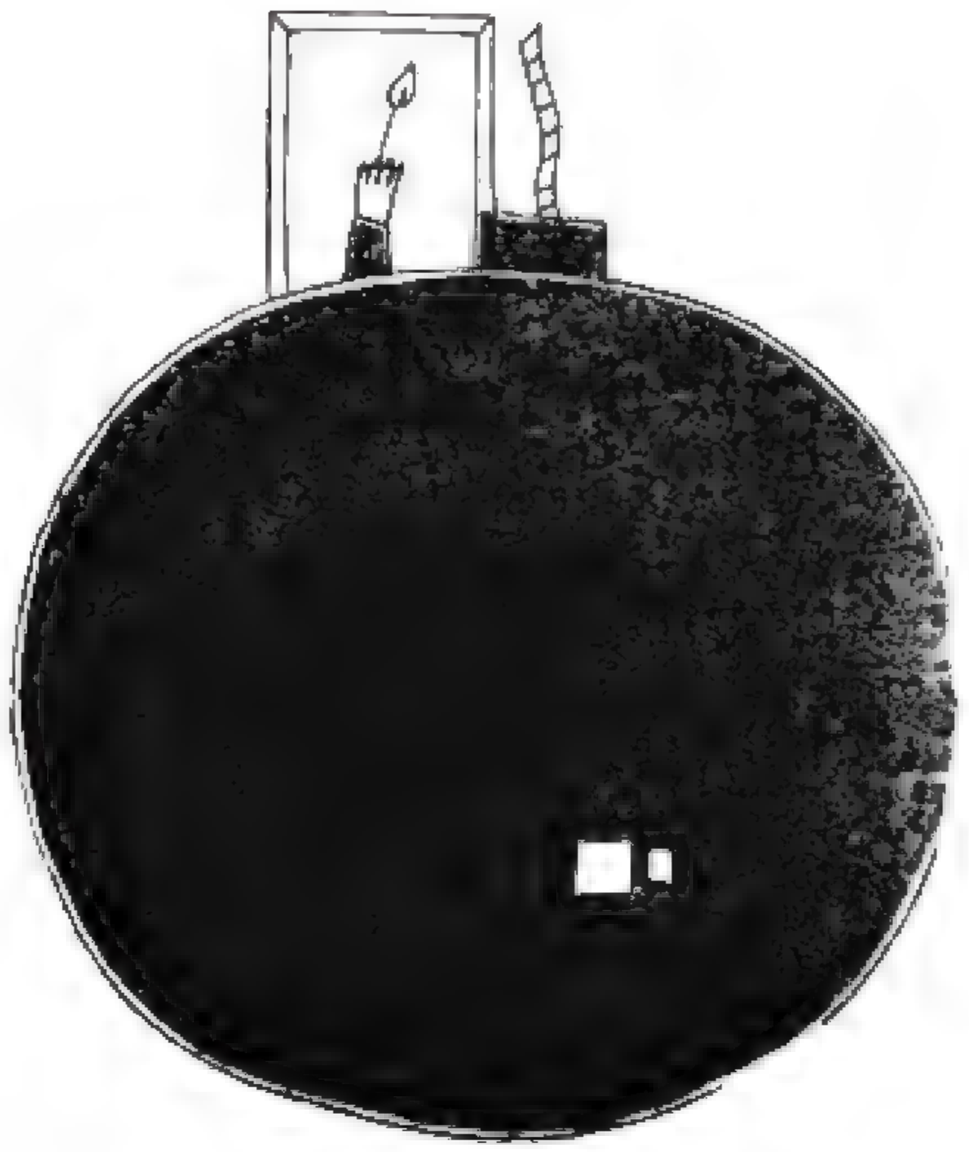
Alberto Menrique Ardión (1931-?) es el mejor ejemplo de que la ortodoxia vanguardista de *El Pitirre* no era totalmente radical. Si bien Valdés Díaz, caricaturista en la tradición del muñequito, desentonaba con la estética novedosa del semanario, y sus colaboraciones gráfico-humorísticas no pasaron del primer número, Ardión, sin tener mucho que ver con la revolución steinbergiana, se mantuvo publicando en el suplemento desde jun. 26, 1960 hasta el último número [8], pero es que tampoco su estilo respondía al canon del dibujo comercial. Su peculiaridad gráfica estribaba en el trazado ingenuo y torpe, aunque sintético, de las figuras. Muchos de los jóvenes dentro de *El Pitirre* comenzaron de ese modo (Chago, Lazo, Frémez), pero su evolución en los siguientes números hizo que, sin perder la síntesis, ganaran habilidad para lograr el dinamismo y la solidez del dibujo. En Ardión no se da eso. Es cierto que su línea evoluciona: al principio las figuras eran elementalmente geométricas y luego su trazo se vuelve más suelto, pero siempre queda el carácter hierático y el aire primitivo. Precisamente con este adjetivo lo definió Tonel en «*Dedeté*: reir en la Cuba de hoy». Allí mismo agrega: «La ingenuidad que observamos en muchas de sus soluciones gráficas, más que torpeza, nos trasmite un decir vinculado al *grafitti* público, a la puerilidad apreciable en esas imágenes inseparables de los muros y los baños públicos, en cualquiera de nuestras ciudades» [9].

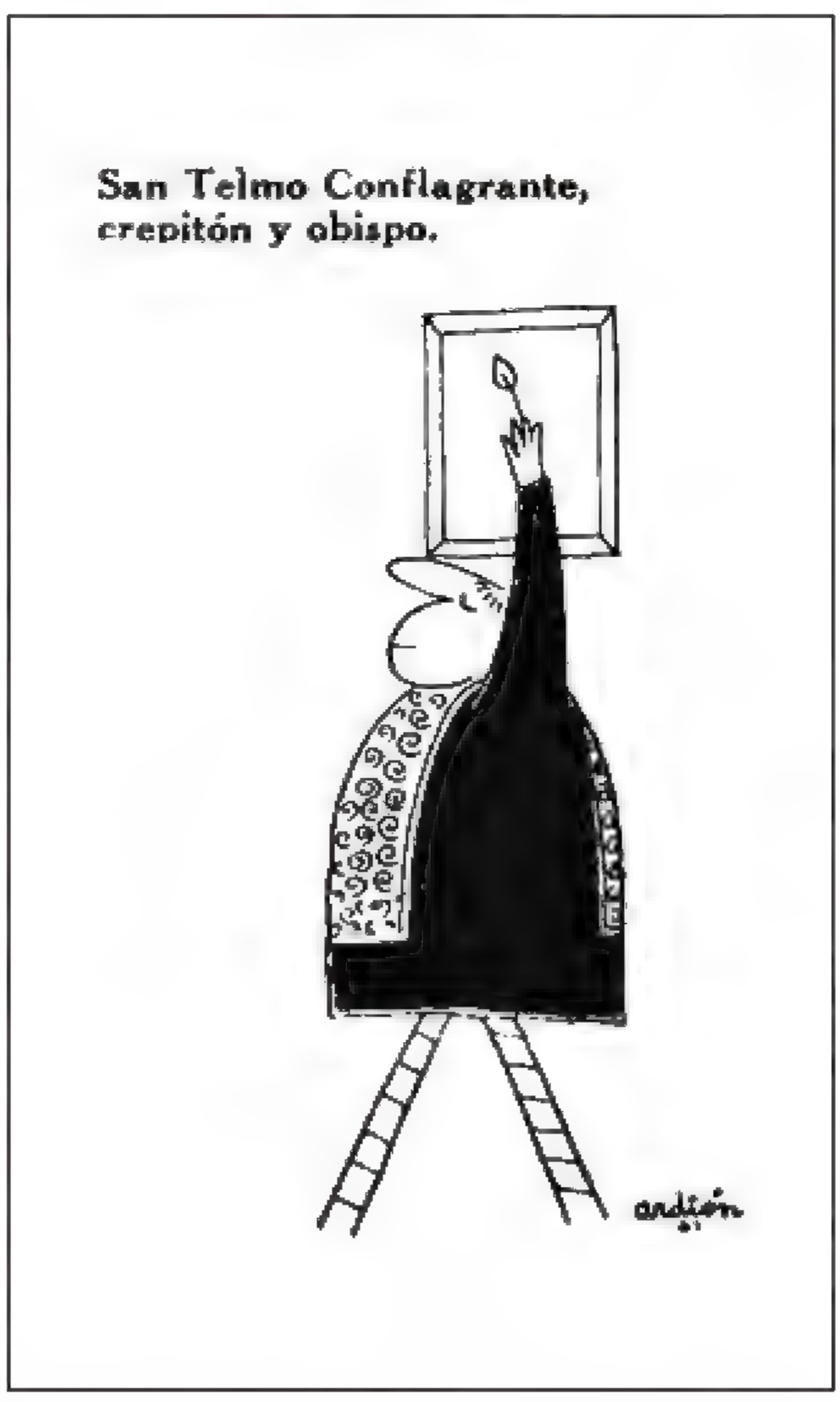
Ese peculiar primitivismo vinculado al *grafitti*, en Ardión se conjugaba coherentemente con situaciones humorísticas elementales. Si, como dijimos, la densidad del tropo sobre el que se asienta el efecto humorístico es característica del humor gráfico de vanguardia, en Ardión esto no ocurría. Por el contrario, sus ideas humorísticas poseían una simpleza rayana en lo pueril. En «Caridad en Little Rock» (jul. 26, 1960, p. 12), una caricatura sobre la discriminación racial en Estados Unidos, un grupo de blancos llora al ver un perro con la pata vendada, sin hacer caso del negro apuñalado que se encuentra junto al animal. La paradoja no puede

ser más simple, pero el dibujo igualmente elemental le da carta de legitimidad, pues Ardión, tal y como existen pintores *naif*, era un caricaturista *naif*[10].

La puerilidad de Ardión le permitía adaptar sin tapujos a la caricatura el humorismo popular del cubano. Así, por ejemplo, los chistes escatológicos, aspecto en el que se conectaba con una parte de la producción de Chago. En una de las historietas de su serie «Héroes del Pentágono» (mar. 19, 1961, p. 5) un mercenario que camina encañonado por un miliciano se vuelve para solicitarle algo. Como la historieta carece de texto, no nos enteramos de su pedido hasta el momento final: el mercenario se esconde tras un matorral y el miliciano se tapa la nariz.

Más allá de la peculiaridad gráfico-conceptual que implica el primitivismo de Ardión, el artista asimiló en algunas obras las innovaciones gráficas que caracterizaban al suplemento, entre ellas el *collage* (v. g. feb. 26, 1961, p. 5). Incluso aportó una novedad a la constante experimentación de los pitirreros: la caricatura de anverso-reverso. Con este nombre podríamos calificar la obra aparecida en las páginas 12 y 13 de oct. 22, 1961. En la primera hoja se ve una inmensa bomba y sobre ella una mano con un fósforo dispuesto a encender la mecha. Arriba de la imagen, el texto «Santoral al dorso» y una flecha que invita a voltear la página. En la hoja siguiente descubrimos a un clérigo («San Telmo Conflagrante, crepitón y obispo», indica el texto), dueño de la mano que intenta activar el explosivo. La caricatura es una denuncia del papel del clero reaccionario en los atentados que ocurrían en la capital por esos días y parodia de paso los almanaques de la





Figuras 4 y 5: Caricaturas de anverso–reverso de Ardión, parodia de los almanaques católicos con *santoral al dorso*.

época, que en el dorso traían el santoral católico. Este recurso del anverso-reverso, que implica un papel más activo del espectador con la obra, pues en cierto modo tiene que accionarla, fue empleado por el caricaturista en otra ocasión (jul. 30, 1961, pp. 13 y 14).

Con su particular estilo, Ardión trató un amplio abanico temático. Destaca el asunto de las relaciones de pareja, englobable dentro de un humor costumbrista de características muy peculiares, ajeno a los esteriotipos de la mujer frívola y el hombre adúltero que habían arraigado en *Zig-Zag*. Un ejemplo es la historieta de mar. 12, 1961, p. 11. Un esposo coloca una corona a su mujer: «¡Mi reina!». Una vez coronada, la mujer va a lavar la ropa. De nuevo la incongruencia es bastante elemental, acorde con el humor del caricaturista.

En cuanto a la temática político-social, tópico común a casi todos los pitirreros, hemos mencionado algunos ejemplos al analizar las particularidades humorísticas de Ardión. Faltaría señalar que, dentro del humor político internacional, el asunto del peligro atómico y la necesidad del desarme fue recurrente. A él dedicó las portadas de oct. 30, 1960 y de un número s. f., así como la tira «Apocalipsis made in U.S.A.» (sept. 10, 1960, p.14) y la serie «El desarme» (s.f., p. 15).

Tras su paso por *El Pitirre*, Ardión estuvo afiliado a las publicaciones que siguieron la tradición de vanguardia en nuestro humorismo (*El Sable* y *Dedeté*). En ellas continuó con un estilo que había casi alcanzado su perfil definitivo en los números finales del suplemento de *La Calle*. A lo sumo, aumentó la presencia del texto en sus dibujos humorísticos, pero esto era algo que se advertía en las últimas entregas para *El Pitirre*.

J. Lazo

En el ejemplar de mar. 7, 1959 de la revista *Zig-Zag* aparece una caricatura firmada por Lazo. En ella se ve a Batista (por entonces exiliado en Santo Domingo) junto a uno de sus aliados. Este le comenta al dictador: «Dice Trujillo que a él no hay revolución que lo tumbe». Batista responde: «Eso mismo decía yo». El texto, colocado como pie de grabado, acompaña a un dibujo convencional, incluible dentro de lo que hemos denominado aquí *canon del muñequito* o *dibujo comercial*. Luego de esta colaboración, aparecieron otras de modo esporádico en la publicación. Así, por ejemplo, «Consulta pública», en el número de mar. 14, 1959. Esta caricatura se refiere a las nacionalizaciones que comenzaba a efectuar el gobierno revolucionario. Un teléfono le dice a un bombillo «Prepárate, que ahorita te llega tu turno».

Ninguna de las dos caricaturas, que en cuanto a texto y dibujo responden plenamente a la tradición de *Zig-Zag*, tiene nada que ver con el Lazo que el 17 de enero de 1960 se encuentra entre los fundadores de *El Pitirre*. Este artista, el más joven de los humoristas del suplemento, para ese entonces presenta un estilo acorde con los preceptos estéticos del grupo dirigido por Fornés. Gráficamente se caracteriza por la síntesis, aunque esta es quizás menor que en el resto de sus compañeros. Suele detallar más sus figuras, y para ello combina hábilmente la línea gruesa del pincel y la delgada de la pluma. Este primer sello estilístico, sin embargo, evoluciona rá-

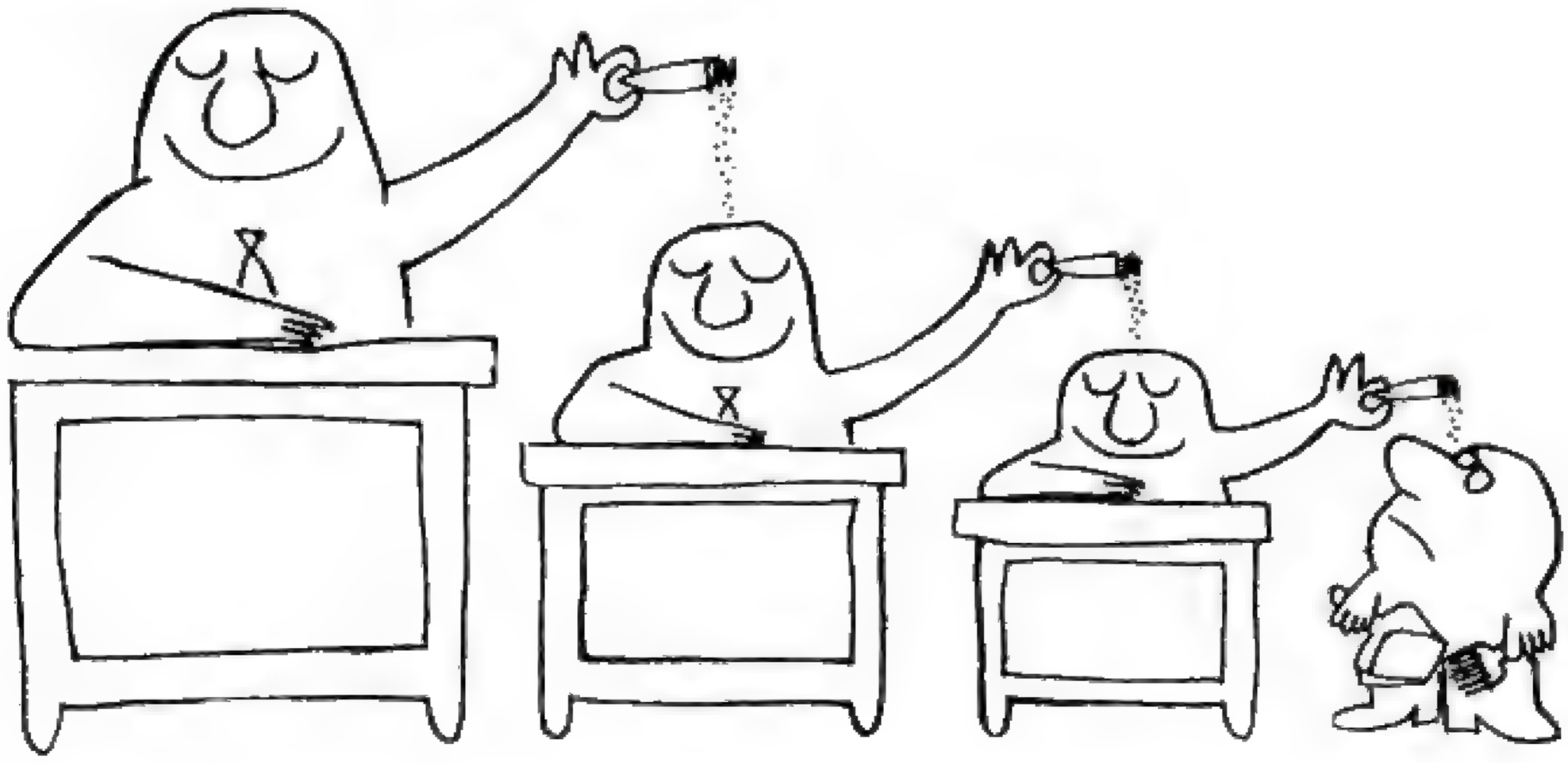


Figura 6: Caricatura de Lazo.

pidamente debido a su relación con el resto de los pitirreros. Si se compara una caricatura de la serie «Hombres de armas» (may. 12, 1960, p. 6) con otra del conjunto «Burocracia» (oct. 8, 1961, pp. 6 y 7) se verá cuánto cambia su obra. El primer caso responde a las características señaladas arriba. En el segundo, ya Lazo muestra figuras muy escuetas de líneas, perfiladas apenas, en las que destacan los grandes ojos blancos sin pupilas. En ambas variantes, como sus compañeros, obvia los fondos y los efectos de perspectiva.

Lazo fue de los menos experimentadores del semanario. Ni el *collage* con fotografías ni el empleo de huellas dactilares, comunes a muchos del grupo, aparecen en su obra. Valdría destacar, sin embargo, dentro de las curiosidades gráficas de *El Pitirre*, su caricatura «Insomnio», de oct. 15, 1961, p. 13. En ella aparece un burgués (reconocible por el bombín) en el centro de una espiral formada por hoces y martillos. El efecto logrado con esta espiral recuerda algunas tretas del *op-art*, aunque es muy difícil que Lazo conociera algo de este movimiento en el momento en que realizó su dibujo.

En términos de humor, el artista se caracteriza por chistes ingenuos, de aire infantil, basados en incongruencias muy elementales. Sus absurdos son en cierto modo estereotipos dentro del humor blanco: el fuertote al que se le desinflan los músculos (may. 29, 1960, p.7), la pelea entre soldados de la antigüedad en la que de pronto uno saca un arma de fuego y elimina a su adversario (jun. 5, 1960, p. 16), etc. En este sentido, es el menos ingenioso de los pitirreros.

Pese a esto, el humor blanco es muy cultivado por Lazo, sobre todo en el primer año de la publicación. Al principio suele recurrir a las series, casi siempre formadas por caricaturas de un solo cuadro (v.g. «Yoyos», feb. 21, 1960, p.15; «Barrilitos», ab. 2, 1960, p. 12 y 13; «Fuertotes», may. 29, 1960, p. 7). Desde la segunda mitad de 1960, la presencia de tiras cortas dentro de su producción se hace mayor. En una de ellas, de jul. 10, 1960, p.15, se las ingenia para jugar con las convenciones lingüísti-

cas de la caricatura. Un hombre choca con una piedra. Comienza a proferir palabrotas, que se representan por los signos icónicos establecidos al efecto: calaveras, rayos, armas blancas, etc. La nube que forman estos signos crece y termina por caerle encima. Quizás esta es una de las ideas más inteligentes de todas las representadas por Lazo en las caricaturas para el semanario.

Junto al humor blanco, Lazo trató el humor político. En algunas series como «Cuando vengan los marines» (may. 29, 1960, p. 15) y «Los esbirros son así» (abr. 24, 1960, pp. 8 y 9) asume el chiste ingenuo que lo caracteriza para burlarse de las tropas de asalto norteamericanas y la contrarrevolución en Miami. En cuanto al tratamiento de los asuntos locales, recoge como Nuez la épica cotidiana en sus disímiles aspectos, v. g. «Héroes socialistas» (sep. 10, 1961, p. 4 y 5). Quizás de esta última temática uno de los ejemplos más sutiles sea «26 de julio en Santiago» (jul. 26, 1960, p. 10). Pese a lo que hace suponer el título, la obra no trata el acto patriótico en sí, sino una de las escenas curiosas captadas por el caricaturista el día de la celebración: un miliciano que, para pagar el ómnibus en que viaja, saca el dinero de su bota. En casos como este, la ingenuidad del humor de Lazo se llena de poesía.

Sergio Ruiz

Junto a las de Chago, Nuez y Posada, las caricaturas de Sergio son las mejores que aparecieron en *El Pitirre*. Pero si bien de los tres primeros se tiene información suficiente como para esbozar más o menos sus trayectorias artísticas y calcular el punto que representa el semanario en las mismas, de Sergio apenas se nos insinúan dos o tres datos en un artículo y algunas entrevistas. En «El humorismo», Desnoes lo incluye dentro de los *humoristas rebeldes* que rompieron con la tradición del muñequito y el chiste vulgar en la caricatura de situaciones, en plenos años cincuenta *collages*. Además, en ese reducido grupo, al que también pertenecen De Armas y Fornés, Sergio es de los más conocidos. Esto lo corrobora Fornés en entrevista con Dannys Montes de Oca, al recordar que Sergio había hecho ya una exposición con Juan David, el caricaturista cubano más prestigioso del momento [12]. Además, Ramón Columba lo señala en el apéndice de «¿Qué es la caricatura?» como uno de los humoristas gráficos más importantes de Cuba [13]. Pero de la obra que motivó ese prestigio previo a sus colaboraciones para *El Pitirre* no conocemos nada. La razón de esto es que, como señala Desnoes, los humoristas rebeldes no tenían dónde publicar sus caricaturas y muchos, como Sergio, vivían de la publicidad.

Sergio comienza a publicar en *El Pitirre* en feb. 7, 1960. A diferencia de la mayoría de los dibujantes, para entonces su estilo ha adquirido ya plena madurez. Esto explica que no se adviertan cambios notables en su obra, tanto en el aspecto gráfico como conceptual, a lo largo de los casi dos años de la publicación. Es uno de los más hábiles dibujantes del semanario. Su dibujo es muy sintético, si bien alejado del geometrismo steinbergiano que signó a otros, entre ellos Nuez. Sus figuras humanas denotan agilidad en la ejecución. Las confecciona con escuetos trazos, generalmente empleando pincel en las siluetas y pluma para los ojos, pelo y demás detalles. La combinación de pincel y plu-

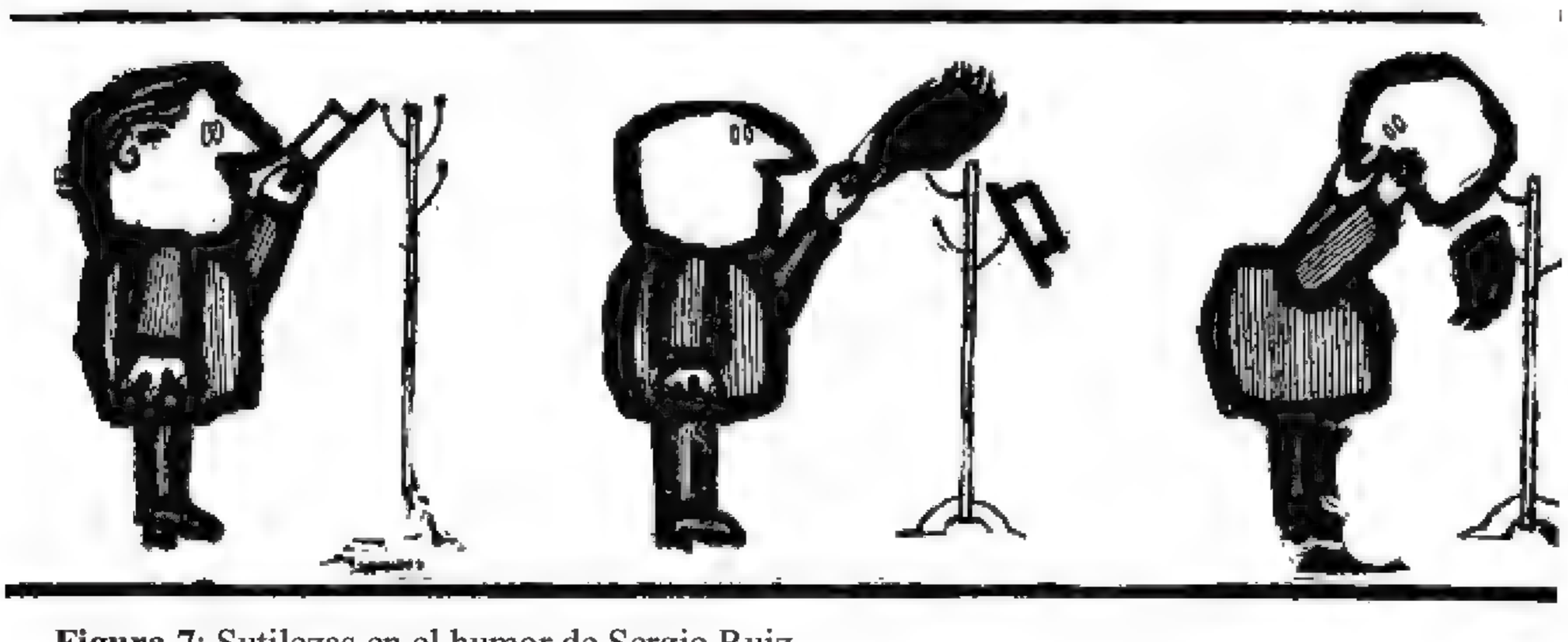


Figura 7: Sutilezas en el humor de Sergio Ruiz.

ma a veces adquiere un carácter expresivo singular. En una caricatura de la serie «El amor por Sergio», de feb. 14, 1960, pp. 12 y 13, se ve a un pájaro que deja caer una nota musical a través de los barrotes de su jaula. El grueso pincel empleado para realizarlos contrasta con la línea fina mediante la que se esboza el ave. De ese modo, se refuerza el carácter opresivo de la jaula y la fragilidad del animal encerrado.

El conocimiento de un amplio arsenal de estereotipos gestuales propicia que el caricaturista pueda trasmitir el estado anímico de sus personajes con unos pocos trazos. En este sentido, sus figuras están entre las más expresivas de todos los caricaturistas. Ningún detalle escenográfico las acompaña y, las más de las veces, prescinde de la viñeta, aún en las historietas. Casi nunca emplea textos.

Muy pocas veces abandona Sergio su sintético estilo. Cuando lo hace, sin embargo, desemboca en un abigarramiento de líneas que se extienden por todo el cuerpo de sus figuras. Así es, por ejemplo, en la caricatura que acompaña el *comercial* «¿Quiere usted ser dictador?» (abr. 2, 1960, p. 16), y que representa a un general típico de las dictaduras latinoamericanas. El barroquismo de rasgos refuerza aquí el aspecto grotesco del personaje.

El *collage* fue un recurso gráfico al que acudió el artista en ocasiones. En este sentido, si bien los *collages* de Nuez se centran en las connotaciones semánticas del elemento agregado y visualmente trasmiten la impresión de desaliño, en Sergio, a la par que el significado, se concede gran importancia a la belleza plástica del conjunto. Esto ocurre, por ejemplo, en la portada de mar. 26, 1960, una de las primeras que emplea el *collage* en su confección. El número está especialmente dedicado a satirizar a *Prensa Libre*, publicación de Sergio Carbó que defendía los intereses de la burguesía frente a las medidas revolucionarias. Bajo un irónico «Panza Libre» aparece una figura regordeta con bombín, de brazos cruzados, que lleva una rosa blanca en la mano, alusión a La Rosa Blanca, club contrarrevolucionario de Miami. El cuerpo de la figura es un *collage* a base de papel periódico, para el que se emplearon ejemplares del diario de Carbó. Los titulares de los fragmentos seleccionados traslucen la ponzoña anticomunista de la publicación. Este hábil empleo del papel

periódico para cargar de significado la imagen se logra mediante una factura técnica exquisita. Lo mismo ocurre con la caricatura de abr. 2, 1960, p. 15. Esta vez el *collage* se hace a partir de fragmentos de *El Pitirre*, que sostienen burgueses trazados a pluma mientras miran hoscamente al lector.

Al igual que Nuez, Sergio emplea la combinación de dibujo y tipos de imprenta, v. g. la serie Alfabetización (oct. 16, 1960, pp. 12 y 13). Este recurso y el *collage* con fotografías fueron empleados en la portada y contraportada de ago. 29, 1960, quizás uno de los mejores ejemplos de la constante inventiva pitirrera. En este caso, Sergio une ambas páginas exteriores en una sola caricatura, rompiendo con la tradicional separación y estimulando de paso una lectura *sui géneris* del tabloide, pues de la primera se debe pasar a la última hoja. En la portada, un cubano alegre, tocado con el típico sombrero de yarey. Lo acompaña un globo inmenso que, en lugar de la leyenda tradicional, encierra una mezcla de fotografías, letras, dibujos y recortes de periódico. Todos ellos resumen las medidas revolucionarias y los logros sociales de Cuba desde el triunfo de enero. La antítesis de esta situación la plantea la figura de contraportada, quejumbrosa y desarrapada. También a ella la acompaña un globo relleno a modo de *collage*, donde se reseñan las lacras de la sociedad norteamericana, desde la discriminación racial hasta el peligro atómico.

Los ejemplos anteriores dan una idea de lo novedosas en términos visuales que resultan las caricaturas de Sergio. Pero lo que le confiere calidad sobresaliente a su obra es, sobre todo, la habilidad para crear situaciones humorísticas ingeniosas y resolverlas en pocos cuadros, con una condensación narrativa admirable. Para caracterizar sus chistes Desnoes emplea la expresión «imaginación sutil» [14] y realmente la sutileza es la marca distintiva del humor-Sergio. Esta cualidad se une a un lirismo peculiar, que se rompe muchas veces por la incongruencia sorpresiva que desata el efecto humorístico.

Muchas veces sus obras son auténticos poemas dibujados. Un ejemplo es la caricatura perteneciente a la serie «Amor de madre» (may. 8, 1960, pp. 8 y 9), elaborada junto a Nuez y Chago. Si la obra de Nuez en este conjunto representa a un niño rico que da un regalo a su madre, en contraste con el niño pobre que da un beso a la suya (como se ve, pese al asunto, Nuez sigue coherente con su línea político-social), Sergio prefiere una imagen más sugerente y menos estereotipada: la madre que besa el grillete de su hijo preso, un auténtico Frankestein que contrasta con la baja estatura de su progenitora. Otro ejemplo de lirismo y sutileza es la caricatura de jul. 5, 1960, p. 6: un hombre corre entre las flores para alcanzar un cactus. El contraste entre ambos elementos y la paradójica elección del hombre sugieren más de una lectura.

Pero donde Sergio logra las más altas cuotas de su humor es en las tiras cortas. En ellas es posible advertir dos estructuras narrativas fundamentales. La primera, caracterizada por una gran elipsis temporal entre el penúltimo y el último cuadro, lo cual propicia un final abrupto, donde el conflicto planteado adquiere una solución inesperada. La segunda estructura podría definirse como potencialmente cíclica, pues siempre la situación final coinci-

de con la inicial. Veamos algunos ejemplos de cada caso.

1. Jun. 26, 1960, p. 9. En una tira de cinco momentos, titulada «El hombre malo», los cuatro primeros cuadros repiten una escena parecida. Un hombre, de rostro enojado, golpea con el pie, sucesivamente, a un niño, un perro, una mujer y un león. En la quinta imagen aparece el hombre, igualmente enojado, pero sin el pie y con muletas. Evidentemente, *falta* un cuadro, en el que debiera aparecer el león ripostando la agresión de *el hombre malo*. Pero precisamente su ausencia aumenta la sorpresa que desata el efecto humorístico.

2. Igual ocurre en la historieta de jul. 31, 1960, p. 14, llamada «La oveja y el pastor». Un lobo quiere comerse una oveja. Interviene un cura, que lo recrimina por su mala acción. El lobo se retira. Súbitamente, en el último cuadro aparece el cura, asando tranquilamente el animal que antes había rescatado de las garras del lobo. Aquí el final abrupto refuerza la incongruencia entre la palabra y la acción del prelado, eje sobre el que se arma la comicidad de la tira.

3. Pero quizás el mejor ejemplo de elipsis temporal y final abrupto corresponde a las dos tiras de jul. 10, 1960, pp. 7-9, que, aunque plantean situaciones que se cierran en cada caso, establecen una continuidad entre ambas. En la primera historieta, un niño llora porque quiere la luna. Un hombre, testigo de su llanto, busca uan escalera y se la baja. Esta primera solución del conflicto, por la vía del absurdo, establece un precedente para la segunda historieta. En ella también el niño llora, pero lo que reclama ahora es un león que se encuentra en una jaula junto a él. El hombre, siempre dispuesto a complacer al menor, habla en secreto con el animal, que sonríe. Todo esto crea una espectativa en el lector, quien, testigo de la anterior hazaña, se pregunta cómo se solucionará el conflicto. La solución se plantea abruptamente en el cuadro final. Niño y león juegan alegremente, mientras junto a la jaula se ve lo que ha quedado del hombre: sus pies. Evidentemente, pagó con la vida para satisfacer el capricho del pequeño. Del humor teñido de lirismo de la primera tira, Sergio salta bruscamente al humor negro de la segunda. Si en el primer caso las reglas del absurdo permitieron algo tan imposible como bajar la luna, en el segundo la llana realidad de que el león es un animal carnívoro se sobrepone a la solución ilógica que cabría esperar.

De la estructura potencialmente cíclica señalemos dos ejemplos. El primero se titula «¡Abajo las flores!» (may. 29, 1960, p. 6). Un hombre siembra flores y las atiende rigurosamente hasta que crecen. En el cuadro final las corta. Se supone que esta acción sin sentido seguirá *ad infinitum*. El otro ejemplo aparece en el número de jul. 5, 1960, p. 8. Un hombre persigue una mariposa. La captura. Una vez en sus manos, le entristece verla cautiva. La suelta. La mariposa remonta el vuelo. El hombre se siente burlado, se enoja y vuelve a perseguirla. En ambos casos la estructura cíclica se justifica por las actitudes contradictorias de los personajes. En el primero, por el afán paranoico de construir y destruir. En el segundo, por la simultaneidad del ansia de posesión y el deseo de ver en libertad lo poseído. De modos tan sutiles, Sergio revela la naturaleza conflictuada del ser humano, escindida entre el bien y el mal.

Esto último apunta hacia una cualidad esencial del humor-Sergio: su acción heurística y destructora de estereotipos, característica que lo emparienta con la línea de avanzada dentro del humor blanco a nivel mundial. Aunque puede manejar la sátira de modo eficaz y rebajar mediante la burla a un elemento negativo (v. g. el imperialismo yanqui, la burguesía cubana o el dictador dominicano Trujillo en sus caricaturas políticas), es la función heurística la que más destaca en su humor. En sus chistes blancos, pese a su aparentemenete inocua comicidad, Sergio se las arregla para, mediante el absurdo, *poner el mundo al revés* y demostrar así que las convenciones que se aceptan acríticamente como el *deber ser* poseen fisuras que indican la posibilidad de su sustitución. Los dos ejemplos anteriores reflejan, más allá del sinsentido de las acciones de los personajes, el esencial absurdo de la división maniquea entre el bien y el mal que aún subsiste en la lógica común.

Este es uno de los estereotipos que subvierte Sergio mediante su humor heurístico. Más a veces la subversión se ejerce sobre convenciones mucho más sencillas, como los ritos adquiridos y que, vacías de real contenido, se efectúan de modo casi automático en la vida diaria. Dos ejemplos apoyarían esta idea. El primero, de significativo título «Amor» (ago. 29, 1960, p. 12), es una tira de tres cuadros. En el primero el hombre llega a su casa. En el segundo, besa a su mujer, que está cocinando. Inmediatamente después, de espaldas uno al otro, bostezan. La cercanía entre beso y bostezo sirve aquí sutilmente para demostrar que en la primera de las acciones (el beso) no hay nada de lo que se anuncia en el título (amor). El ritual estereotipado del saludo entre esposos, carente de sentimiento a fuerza de la costumbre, es desnudado por Sergio en esta diégesis elemental. El segundo caso (s. f., p. 6) también es de tres momentos. Un hombre coloca su sombrero en el portasombreros, acción común luego del regreso al hogar. Luego el hombre, que resulta ser calvo, coloca la peluca junto al sombrero, algo inesperado, pero dentro del rango de lo posible. Al final, coloca su propia cabeza, lo cual ya es totalmente absurdo. Así, se subvierte el hábito cotidiano para demostrar su carácter mecánico.

La vocación heurística del humor de Sergio lo relaciona, pese al estilo gráfico diverso, con las caricaturas de Steinberg. En términos de situación humorística está mucho más cercano al rumano que el propio Nuez, quien, como dijimos, politiza las influencias, fundamentalmente gráficas, que recibe de aquel. La definición, cierta aunque incompleta, que hace Ramón Columba del humor de Steinberg, según la cual este es una proyección burlesca de los hábitos más triviales del hombre [15], caracterizaría muy bien la poética de Sergio Ruiz en sus chistes blancos. Incluso algunos de ellos guardan cierta afinidad argumental con los del rumano. Por ejemplo, la última historieta reseñada recuerda una imagen de «The Art of Living», en la que dos transeúntes se saludan mediante el convencional gesto de alzarse el sombrero. Uno de ellos, al hacerlo, levanta junto al sombrero su cabeza, que con la mayor naturalidad se separa del resto del cuerpo. Más allá de las coincidencias de sombrero y cabeza, en ambos casos se advierte la voluntad de subvertir estereotipos mediante

la inoculación del absurdo a las situaciones más cotidianas.

Aunque el humor blanco es lo más perdurable de la producción de Sergio, destaca también en el tema político-social, al cual logra insuflar en ocasiones su peculiar sutileza. En una pequeña tira de oct. 8, 1961, p. 2, a propósito de la prohibición de los juegos de azar y dinero por el gobierno revolucionario, Sergio representa a dos milicianos que se dirigen a la mesa donde una pareja de burgueses juega sus billetes. Antes de llegar, se detienen y lanzan una moneda al aire. De ese modo eligen, precisamente *al azar*, quién de los dos debe prender a los jugadores.

Pocos años después de la suspensión de *El Pitirre* Sergio emigra a Venezuela. Allá, según nos refiere Fornés [16], vuelve a trabajar en la publicidad. Su paso por la caricatura no fue, por tanto, muy extenso. Sin embargo, la calidad de su obra en el suplemento de *La Calle* basta para considerarlo como uno de los protagonistas fundamentales de la vanguardia gráfico-humorística cubana de los años cincuenta y sesenta. Más si se tiene en cuenta que su estilo influyó en muchos de los pitirreros. En efecto, algunas tiras de Vidal (específicamente las de jul. 31, 1960, p. 8, y oct. 16, 1960, p. 4) gráfica y conceptualmente tienen un aire muy sergiano. También el humor blanco de Chago en el primer año de *El Pitirre* (véase v. g. la serie «Humor de Chago», jul. 26, 1960, p. 13, sobre todo la historieta del jorobado) está marcado por el influjo de Sergio, si bien el artista de Palma Soriano le incorpora su peculiar sentido del grotesco. En el «Pequeño diccionario para conocer a un poeta», prólogo de «El humor otro», en la sección «Influencias», se lee que a Chago «los humoristas que más le agradaron fueron Sergio y Fornés» [17]. Y si bien «Don Sabino», de Fornés, siempre se ha señalado como un antecedente de la historieta «Salomón», otro influjo pudiera venir de las cortas tiras de Sergio en *El Pitirre*, las cuales están unidas por su lirismo peculiar a las primeras salidas del barrigudo personaje de Chago. Incluso el tópico de las máscaras, tan frecuente en «Salomón» y «El humor otro», aparece ya, con ciertos caracteres afines, en la serie «Máscaras» de Sergio (mar. 25, 1961, p. 13). Por último, hasta José Luis Posada, con una poética aparentemente tan distante de la de Sergio, lo incluye entre los caricaturistas que le sirvieron de guía [18].

Carlos Pérez Vidal

Vidal es otra de las figuras que había alcanzado cierto renombre en el ámbito de la caricatura antes de colaborar con *El Pitirre*. Sabemos que estuvo entre los premiados en el 17 Salón Nacional de Humorismo y, además, Ramón Columba lo incluye en la lista de caricaturistas cubanos en el apéndice de su libro. No hemos obtenido otros datos de este creador, que está entre los fundadores del suplemento de *La Calle* el 17 de enero de 1960. Para entonces ya muestra, al igual que Sergio, un estilo sólido, que no obstante variará a lo largo de su permanencia en el semanario [19]. Visualmente se caracteriza en un principio por el empleo exclusivo de la pluma, que combinará más adelante con los trazos gruesos del pincel, utilizados para destacar las siluetas de las figuras. Como el resto de los pitirreros, prescinde de los fondos y muchas veces también de la viñeta. Ocasionalmente emplea el *collage* (abr. 10, 1960, p. 3) y

Figura 8: *El Pitirre* y la tiñosa, símbolos gráficos creados por Vidal.

en su confección muestra, como Sergio, interés por la belleza plástica del conjunto. Los usos ocasionales del color evidencian su interés por dotarlo de cualidades simbólicas. Un ejemplo es la portada de jun. 19, 1960, en la que aparece Eisenhower vestido de samurai y haciéndose el harakiri. La figura se superpone a un fondo amarillo, confeccionado a brochazos. El porqué de la imagen y del empleo de ese color en particular se entiende cuando consultamos las páginas interiores del ejemplar, muchas de las cuales están dedicadas a reseñar, de modo satírico, las peripecias de la malograda gira por el extremo oriente del presidente norteamericano.

La imagen de Eisenhower mencionada apunta hacia una de las vertientes del humor gráfico que ocasionalmente ocupa la pluma de Vidal para *El Pitirre*, y en la que muestra su pericia como dibujante. Nos referimos a la caricatura personal, género que tiene pocas apariciones en el suplemento de La Calle, pero en el cual Chago y Vidal destacan. Ambos intentan encontrar soluciones novedosas en esta área, partiendo del minimalismo gráfico de raíz steinbergiana que caracteriza a la mayoría de los pitirreros. Y como ese minimalismo deja poco espacio a la caricatura personal que busca la similitud fisonómica, así sea mediante la síntesis, es en la deformación expresionista acentuada donde los artistas encontrarán la clave de sus retratos humorísticos. Chago llegó más lejos en este sentido, pero algunas obras de Vidal también son interesantes. Entre ellas, sobre todo, la caricatura de Jean Paul Sartre que acompañó al texto Yampol (feb. 28, 1960, p. 2). Aquí la acentuación de los ojos, enmarcados por gruesos espejuelos, del filósofo francés, en detrimento del carácter más o menos anodino del resto del cuerpo, aporta una expresividad singular a la imagen.

El gran mérito de Vidal dentro de *El Pitirre*, sin embargo, no corresponde a la esfera de la caricatura personal, sino al humor político, para el cual creó los símbolos gráficos que caracterizaron al tabloide en su primer año de circulación. Si bien fue Valdés Díaz el que propuso llamar *El Pitirre* al suplemento de *La Calle* y quien además sugirió el slogan «Por mucho que el aura vuele, siempre *El Pitirre* la pica», a Vidal correspondió llevar al plano del dibujo las ideas encerradas en el título y el lema. Y lo hizo mediante las viñetas del Pitirre y la Tiñosa, representaciones del pueblo revolucionario y la burguesía reaccionaria, respectivamente.

Estos dos símbolos coinciden con otros para crear las situaciones humorísticas de cada escena. Siguiendo una tradición asentada en el humorismo previo a 1959, Vidal parte de expresiones verbales que circulan en el ambiente de la época, las cuales son la clave para entender sus metáforas visuales. Esto acerca mucho sus caricaturas a las viñetas de «El Loquito» aparecidas en

Zig-Zag, si bien entre ambas existe una diferencia radical: los símbolos de Vidal son intencionalmente explícitos, mientras que en el personaje de Nuez buscan la coartada de la ambigüedad, propicia para eludir la censura. Aún así, muchos de los chistes de Vidal hoy no se entenderían, ya que las frases y palabras que brindaban el código interpretativo han desaparecido del lenguaje popular. Veamos dos ejemplos:

1. En. 24, 1960, p. 2: La Tiñosa aparece con un periódico. Sobre ella, un pequeño texto, «Bla... bla... bla...», indica que lee pura palabrería mentirosa, lo cual es una sátira dirigida a la prensa contrarrevolucionaria (*Diario de la Marina*, *Prensa Libre*, etc.). Sin que la Tiñosa lo vea, el Pitirre coloca en el periódico una especie de rabo de papalote. Tiñosa y Pitirre son símbolos que se explican por el slogan del semanario. El rabo de papalote alude a la *coletilla*, palabra que denominaba popularmente los párrafos que los obreros de la imprenta agregaban a los periódicos de derecha. En esos agregados manifestaban su desacuerdo con las opiniones que se vertían en los artículos. La caricatura, por tanto, podría entenderse del siguiente modo: «la burguesía reaccionaria lee mentiras en sus periódicos, pero el pueblo se encarga de adicionarle a esas falacias la verdad en forma de coletilla».

2. May. 1, 1960, p. 2: Tío Sam siembra un pepino (verbalmente se aclara que es un *pepinillo*). Del lugar donde se sembró brota una rosa blanca. Si no se sabe que Pepinillo era el sobrenombre del director del *Diario de la Marina*, adalid de la prensa conservadora, y que La Rosa Blanca fue un club contrarrevolucionario creado en Miami, la historieta no se entendería. Con esos datos, en cambio, se podría sacar la siguiente lectura: la contrarrevolución interna (representada por Pepinillo) y la externa (La Rosa Blanca) son la misma cosa, y ambas están financiadas por el imperialismo norteamericano (Tío Sam).

Como se ve, esta variante del humor político de Vidal está muy ceñida a las circunstancias del contexto que la rodea, de donde parten las claves básicas para entender los símbolos en los cuales basa su comicidad. Sin embargo, el caricaturista no se limitó a los símbolos propiamente *pitirreros*. El caso de Tío Sam, señalado arriba, indica que incorporó a su arsenal algunos que ya eran clásicos dentro del humor político, y que habían tenido una presencia anterior en la caricatura cubana [20]. E incluso contribuyó en gran medida, dentro de las páginas del semanario, a conformar el símbolo más perdurable del humor revolucionario: el pueblo cubano, con las dos características básicas que lo diferencian de sus anteriores representaciones. Ejemplos en este sentido son la familia miliciana que aparece en la serie colectiva «Las milicias» (feb. 7, 1960, p. 7) y la caricatura de may. 1, 60, p. 2. Esta última, por incluir además una metáfora visual que parte de circunstancias muy particulares de la época, para un lector no avisado no parecería ni siquiera una caricatura política. Aparecen un campesino y un miliciano, o sea, el pueblo cubano, representado simbólicamente con las dos características que le adjudica el humor revolucionario: entidad colectiva y posición activa. Las dos figuras se aferran a los brazos de una estructura en forma de i griega (Y), la cual intentan romper. Esa estructura simboliza la *siquitrilla*, nom-

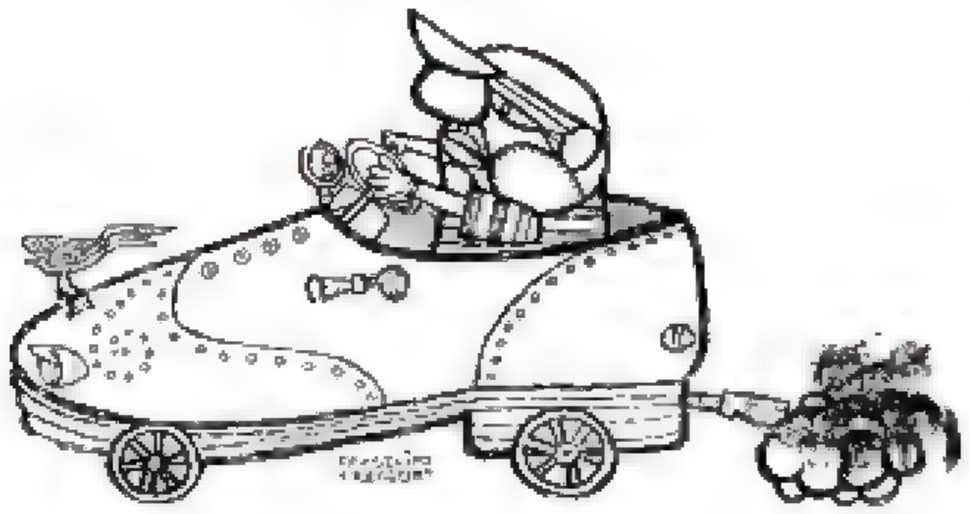


Figura 9: Caricatura de Fresquito Fresquet.

bre con que se conoce popularmente el esternón de las aves, hueso que de romperse les provoca la muerte. «Partir la siquitrilla» fue una frase acuñada por el periodista Segundo Casalis para referirse a las expropiaciones que se le hacían a la burguesía cubana, expropiaciones que la dejaban *sin vida*, tal y como a las aves. Con estos datos, la caricatura en cuestión adquiere sentido: el pueblo cubano nacionaliza los bienes de la burguesía nativa. Una vez más, el paso del tiempo oscurece el sentido de los símbolos del caricaturista.

Aunque el Vidal de *El Pitirre* fue un caricaturista eminentemente político, dentro de sus ocasionales acercamientos al humor blanco hay ejemplos notables. Uno está en la serie «¡Caracoles!» (abr. 17, 1960, p. 6), específicamente en la imagen que representa al caracol dejando tras de sí una estela de huellas de zapatos, idea ingeniosa que demuestra su habilidad para jugar con el absurdo más puro. Otro es una pequeña tira de jul. 30, 1960, p. 8, en la que un cojo llora al ver caminar un ciempiés. En esta última, tanto en el aspecto gráfico como en el tono de la situación humorística, se siente la influencia de Sergio Ruiz.

Fresquito Fresquet

Lázaro Fresquet había publicado algunos dibujos en una revista católica antes de convertirse en uno de los colaboradores del número inicial de *El Pitirre*. El suplemento de *La Calle* fue para él en un espacio propicio para buscar un estilo gráfico que alcanzará su perfil definitivo solo en los números finales. Al inicio su dibujo en las caricaturas es sintético y lineal, si bien mucho más en la órbita de André François que de Steinberg, el cual es más detectable en otros pitirreros. El tratamiento de algunos tópicos comunes (v. g. los centauros de la serie «Día de los enamorados», de feb. 14, 1960, p. 7, que recuerdan los de François recogidos en «The Tatooed Sailor») hace pensar en una influencia muy directa del caricaturista francés. En cambio, como ilustrador de los cuentos que aparecían en *El Pitirre* Fresquito desarrolla un estilo totalmente diferente. En este segundo caso, las figuras aparecen más recargadas de trazos, con ingeniosas combinaciones de líneas delgadas y gruesas. Los rostros son redondos, con las mejillas, narices ojos, etc, confeccionados de modo que parecen parches adosados al círculo original de la cabeza. La rigidez, el geometrismo y hasta cierta perspectiva polifocal insinúan una influencia de la pintura cubista. Esta segunda variante estilística acabará también por entrar en su caricatura (v. g. la serie «Zapatos de dos tonos», oct. 16, 1960, p. 10) y alternará con la primera hasta los últimos números del tabloide. Será la que lo caracterice en la sección «Rehilete», que llevará desde el 9 de julio de 1961.

Fresquito fue uno de los experimentadores gráficos más asiduos de *El Pitirre*. En su haber está el primer *collage* aparecido en la publicación, en el número inaugural de ene. 17, 1960, p. 7, confeccionado a partir de papel periódi-

co. También empleó la fotografía en combinación con el dibujo. Como en el resto de los caricaturistas del semanario, el elemento agregado a sus dibujos busca ante todo cargar de significado la imagen. Así ocurre, por ejemplo, en el número de sept. 17, 1961, p.10, dedicado a combatir el clero falangista en Cuba. La torre campanario de una iglesia es sustituida por la fotografía de una botella de vino, o la nave central por la de una máquina contadora. En ambos casos, la sátira anticlerical la propicia el elemento fotográfico, al insinuar la adicción a la bebida y el dinero de los curas. Tambien empleó Fresquito las huellas dactilares entintadas en sus dibujos humorísticos, v. g. la serie «Chimeneas» (dic. 4, 1960, p. 13).

La sección «Rehilete» ocupó casi toda su labor en el semanario, desde su salida en el número de jul. 9, 1961, p. 12. En ella empleó de modo muy ocurrente el fotomontaje, en combinación con textos satíricos.

Destacó en el humor blanco, al cual dedicó varias series en el primer año de la publicación, v. g. «Día de los enamorados» (feb. 14, 1960, p. 7), «Islitas» (abr. 24, 1960, p. 13) y «La montaña» (jun. 19, 1960, p. 13). Aunque en este género no resulta tan ingenioso como Sergio y Chago, sus ideas son bastante buenas. También el humor político tuvo en él buenos ejemplos, sobre todo en las caricaturas de portada.

Chago Armada

Santiago Armada (1937-1995) era otro de los humoristas que al iniciarse *El Pitirre* gozaba de cierta popularidad, gracias a las caricaturas de «Julito 26» que salían en las páginas de *Revolución*. Había publicado sus primeros dibujos humorísticos en la revista *Mercurio*, de Santiago de Cuba, en 1955. En 1958, siendo soldado en la Sierra Maestra, crea el personaje de «Julito 26» para *El Cubano Libre*, periódico mimeografiado que circulaba entre los guerrilleros. La serie de «Julito», resuelta con una grafía sintética y geometrizante, abordaba los éxitos militares frente a la tiranía y las particularidades de la vida en campaña. Dentro de esta segunda línea ya se perfilan algunos de los tópicos afines a su poética posterior, que tendrían representación en las caricaturas para *El Pitirre*. Es el caso del humor escatológico, que en este primer momento se relacionaba con las condiciones higiénicas de la vida guerrillera. Las situaciones humorísticas eran bastante elementales, pero de una crudeza que denotaba una espontaneidad muy peculiar.

En enero de 1959 Carlos Franqui, quien había orientado la labor de Chago en la Sierra, lo lleva a trabajar en *Revolución*. Allí continúa con «Julito», que comparte junto a «El Loquito» el protagonismo en las caricaturas editoriales. Como ocurrió con el personaje de Nuez, el de Chago ganó en geometrismo y síntesis. Al parecer, en esto influyó el contacto con los humoristas de vanguardia que colaboraban en el periódico, fundamentalmente Fornés, y el conocimiento de la obra de Steinberg. Pero la curiosidad de Chago estimuló su aprendizaje, no solo en el marco estrecho de la caricatura, sino de la cultura en general. De ahí su acercamiento a la filosofía existencial y al sicoanálisis, que dejaría huella en su obra plástica.

Las colaboraciones en el primer número del suplemento de *La Calle* no muestran al gran humorista que fue lue-

Figura 12: El presidente norteamericano Eisenhower, visto por Chago.

go. Todavía maneja un estilo gráfico que combina la síntesis con el primitivismo geometrizante, las caricaturas se encierran en viñetas, y la leyenda, colocada a modo de pie de grabado, tiene el peso fundamental en la comicidad. Incluso recurre al doble sentido a partir del juego de palabras, en chistes muy circunstanciales. Un ejemplo es «Fortalezas por escuelas» (ene. 17, 1960, p. 2). Un rebelde con una varita mágica convierte la Quinta Estación de Policía en una escuela. La leyenda reza: «Aquí acabamos con la Quinta y con los mangos». Aunque ingeniosa, es más afín a una estética *Zig-Zag* que a la que caracterizaría a *El Pitirre*.

Su estilo gráfico cambia aceleradamente. Abandona el geometrismo por un trazo más suelto, aunque de síntesis también aguda. Se distingue del resto de los dibujantes por la apariencia grotesca que poseen sus figuras: cabeza grande, con la región occipital acentuada, cuerpo pequeño, frecuentemente desnudas. Sin embargo, como observa Lisandro Otero [21], pese a la desnudez, no poseen sexo, el cual sí se les destacará más adelante en «El humor otro», libro de 1963.

Chago en *El Pitirre* emplea muy sabiamente el color, de ahí que sea uno de los que más caricaturas de portada hicieron. Ya antes mencionamos un ejemplo en el que el verde olivo, empleado en los fondos, precisa el significado de la imagen (ver 2.2). Otro aún más interesante es el de sept. 12, 1960. El asunto de la caricatura, referido en grandes caracteres sobre la imagen, es la Declaración de La Habana. Para representar este acontecimiento Chago se apropia del logotipo de Cover the Earth, una firma norteamericana exportadora de pintura. En el icono original, una gigantesca lata de pintura se vierte sobre el globo terráqueo y lo colorea. En el caso de la imagen de Chago, el color de la pintura es el verde olivo, y sobre él, a manera de *collage*, se observa el texto de la declaración. De ese modo, Chago grafica el impacto internacional del texto leído por Fidel y aprobado por las masas en la plaza de la Revolución. El conocimiento del hipotexto sobre el que se construye la imagen propicia entender la fina ironía del humorista, quien para hablar de una declaración esencialmente antimperialista, se vale del anuncio de uno de los productos comerciales más conocidos de ese imperio. Algo así como «combatir con las armas del enemigo». Por otra parte, el nombre-slogan de la marca norteamericana, del que implícitamente se apropia Chago, también carga de sentido su caricatura. En efecto, el documento aprobado por el pueblo cubano en 1960 *cu-*

bre la tierra con el grito de rebeldía de un país en revolución.

En el caso anterior, aparte del color, también el *collage* es un elemento importante para precisar el significado de la imagen. También en función del significado están otras incursiones del *collage* en la obra de Chago para *El Pitirre*. Por ejemplo, una caricatura de sept. 2, 1960, p. 3, muestra al Tío Sam agarrado de un billete de a dólar que cae. El título, «Vertiginosa caída», y el conocimiento de las circunstancias internacionales del momento, signadas por la depreciación de la moneda estadounidense, explican el dibujo.

Los conocimientos de Chago sobre arte le permiten en una serie colectiva de ago. 27, 1961, titulada «Primer Congreso de Escritores y Artistas» en saludo al evento homónimo, parodiar las tendencias de la plástica del momento, específicamente el tachismo, en función del humor político. Un hombrecito desnudo, como muchos de los presentes en sus caricaturas, aplica brochazos gestualistas sobre Tío Sam, a quien *tacha*, en el doble sentido que adquiere en este caso la palabra.

El grotesco, que mencionamos arriba como característico de la gráfica de Chago, apoya la tónica de su humor. En efecto, gusta de tópicos escabrosos: la escatología, los mutilados, etc. Y los incluye en un género de la caricatura tan aparentemente alejado de esos asuntos como el humor político. El chiste escatológico, por ejemplo, es un arma satírica demoledora en sus manos. En las páginas 8 y 9 del ejemplar de ene. 24, 1960, dentro de la serie colectiva «Prensa seria», dedicada a combatir la prensa reaccionaria, la caricatura de Chago es muy elocuente: un hombre,

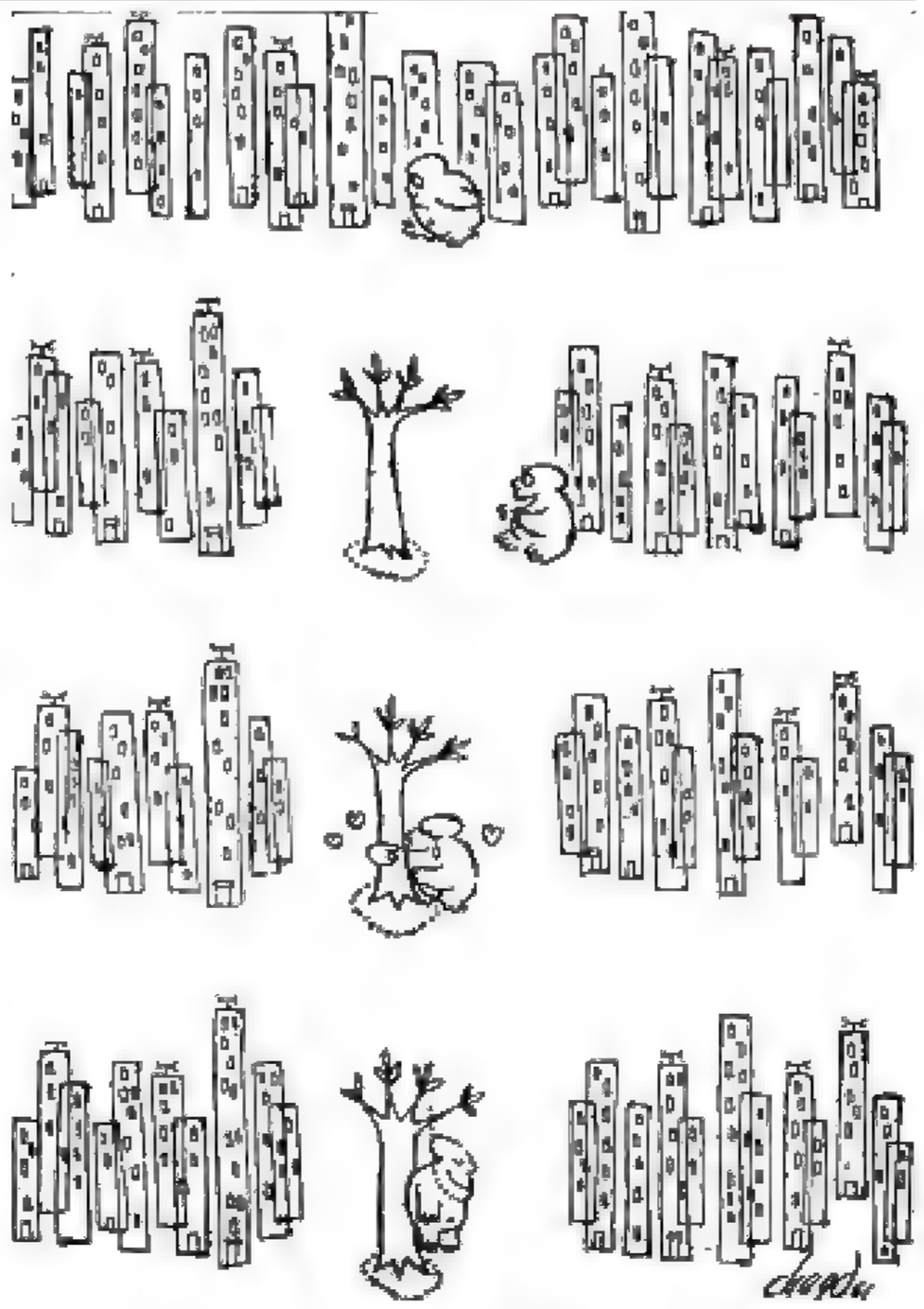
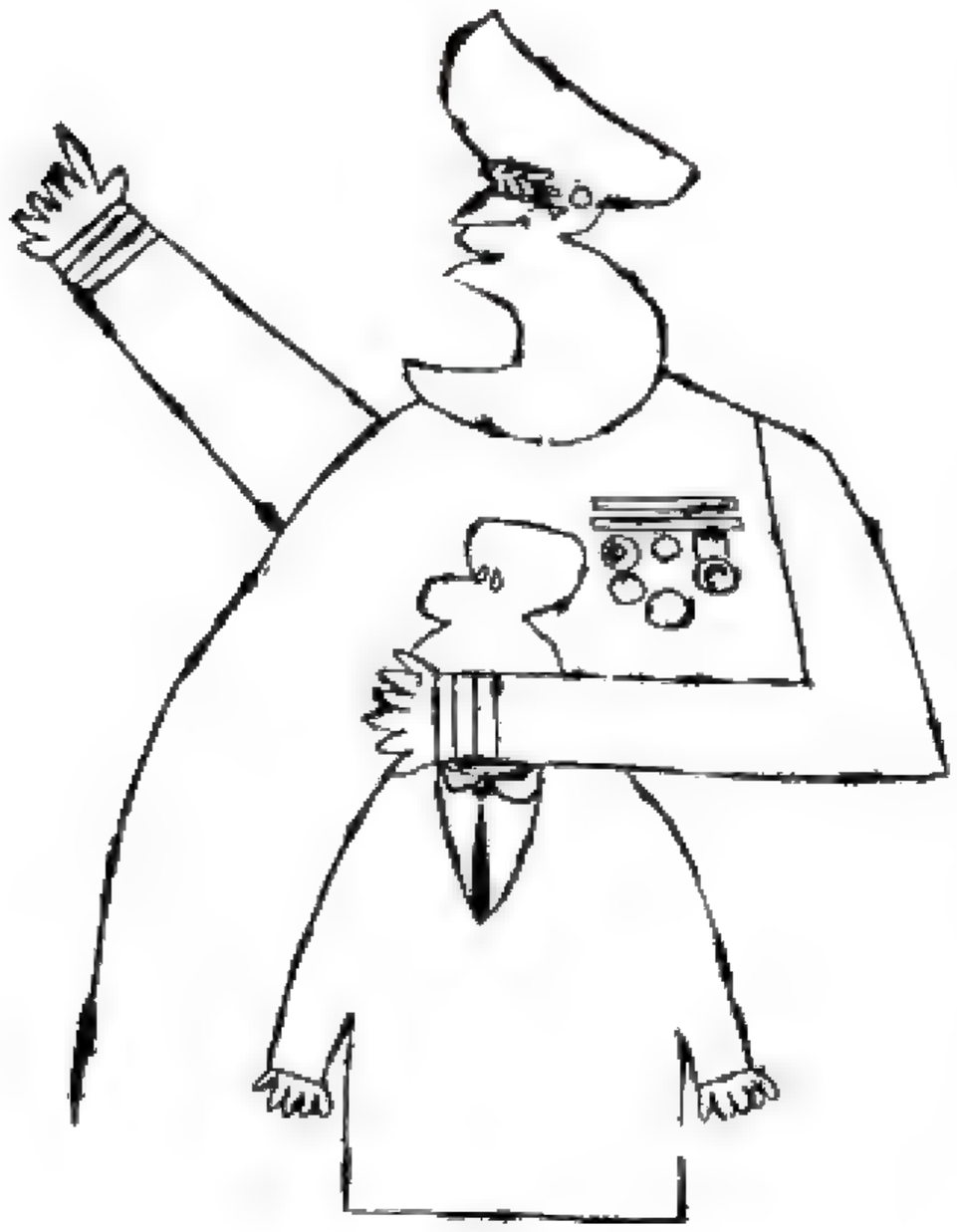
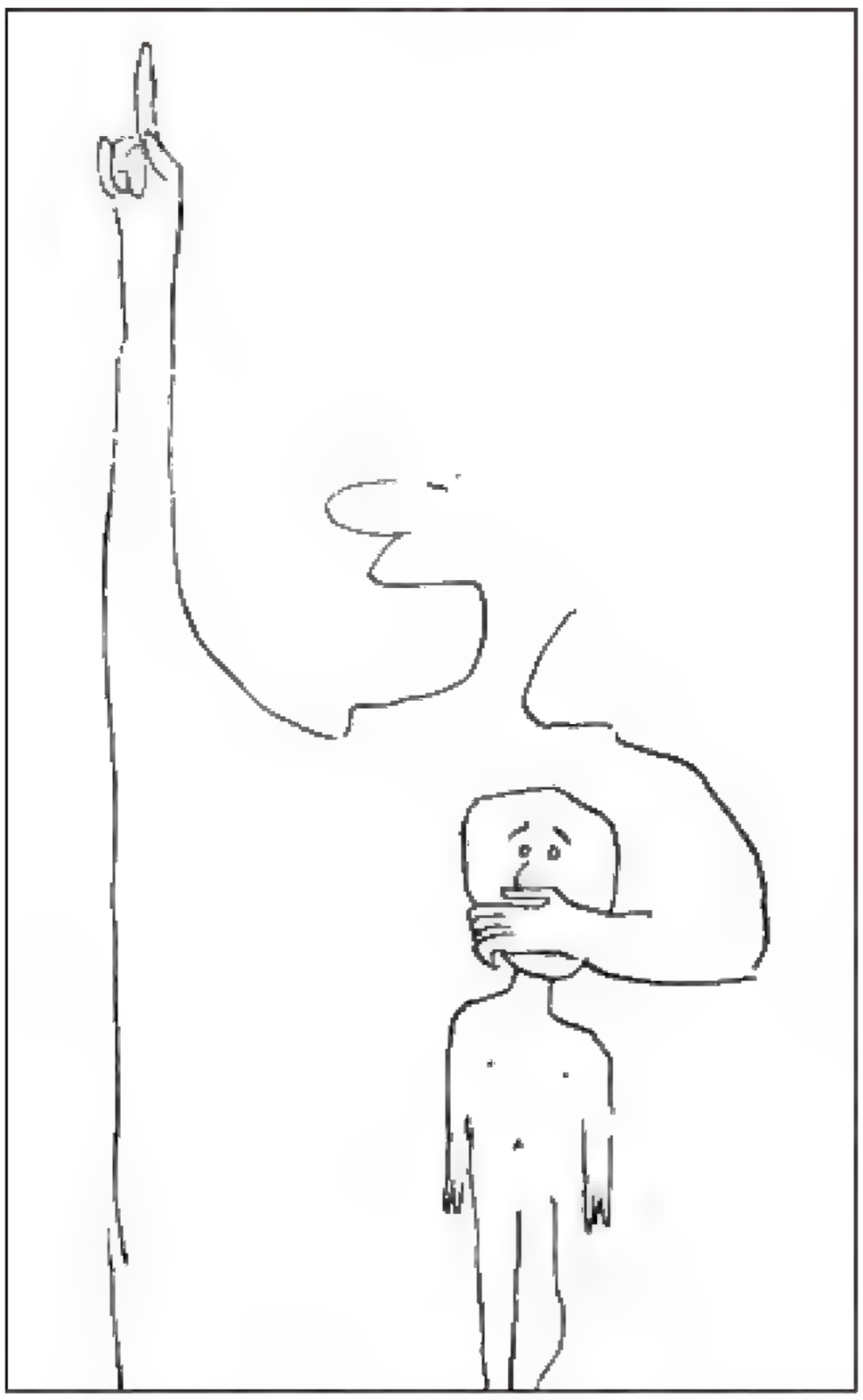


Figura 13: El «Eterno Hombre» de Chago.

luego de arrancarle un pedazo a uno de los periódicos contrarrevolucionarios, se desabotona el pantalón. Aunque la escena no continúa más allá, se ha sugerido lo suficiente como para prever cuál será el uso final del papel. Aquí Chago declara abiertamente que «se limpia el culo» con las mentiras que propaga la reacción. Y aunque el tema escatológico no posee en esta caricatura el tono reflexivo que tendrá la *kaka* salomónica o los desgarradores dibujos de «El humor otro», está planteado con igual crudeza.

Del mismo modo, las mutilaciones del cuerpo son frecuentemente tratadas en su humor. En la serie «Cojos» (feb. 21, 1960, p. 14) un mutilado observa los estragos del comején en su pata de palo, otro utiliza un fragmento de esta para hacerse un escarbadientes, etc. El asunto es también tratado en su carica-





Figuras 14 y 15: Una caricatura de Chago en *El Pitirre* y su versión para «El humor otro».

tura política. Una de las imágenes de la serie «Condecoraciones imperialistas» (ago. 27, 1961, pp. 12 y 13) representa a un soldado yanqui cojo y con muletas, de cuyo muñón cuelga una medalla. Por cierto, una versión de esta caricatura aparece en «El humor otro», solo que el hombre está desnudo y, por tanto, sin ninguna referencia contextual. De ese modo, la cruel denuncia que encierra la figura se hace más universal.

Aunque gráficamente su estilo está muy distante del de Siné, uno de los humoristas franceses más importantes del momento, la alusión de modo tan descarnado al asunto de las mutilaciones es una característica afín a ambos. Compárense, por ejemplo, algunas imágenes del libro «Complaintes sans paroles» de Siné, de 1962, y las caricaturas referidas al tópico en «El humor otro» [22], las cuales en muchos casos se prefiguran en *El Pitirre*.

Dentro del humor político-social Chago confecciona varios ejemplos interesantes para las páginas del semanario. Su peculiar grotesco, unido a una gran capacidad para crear metáforas visuales de profundo sentido, le sirven para hacer varias de las mejores caricaturas en este género. Sobre los asuntos internacionales destaca la serie «El pobre ciudadano yankee» (may. 29, 1960, pp. 8 y 9), en la que metaforiza las relaciones de poder que se establecen en Estados Unidos. Un militar tapa la boca a un civil y habla en su nombre, un hombre pretende alcanzar un dólar subiéndose a un montón de cadáveres, un empresario arregla la maquinaria en el cerebro de su obrero, etc. También muchos de estos dibujos tuvieron versiones en «El humor otro», y, como ocurrió en el caso de «Condecoracio-

nes imperialistas», al quitarles las vestimentas a las figuras Chago volvió más abstractas y universales las denuncias de la coacción del poder que encerraban.

Sobre el humor blanco de Chago ya adelantamos algunos datos en la primera entrega de ese artículo. Chago fue quien llevó más lejos la densidad metafórica y el potencial heurístico entre todos los humoristas de *El Pitirre*. Sus series «Mi amiga la Muerte» y «El Eterno Hombre» constituyen reflexiones sobre la vida y la muerte a través del humor. Destaca la ambivalencia que adquieren ambos fenómenos en su obra. La Muerte, en constante juego de fuerzas con el Eterno Hombre, siempre logra vencerlo, pero este recibe su derrota con una sonrisa. Así ocurre en la tira en que ella y él juegan ajedrez. Cuando aquella lo vence y lo ensarta en su guadaña, este esboza una sonrisa (ene. 1, 1960, p. 12). En otra tira el Eterno Hombre camina apesadumbrado por una ciudad llena de edificios. Cuando encuentra un árbol, lo besa emocionado. En el cuadro final aparece colgado de una de sus ramas. Aunque muerto, también aquí está alegre (feb. 12, 1961, p.13). Esta aparente paradoja la explica Lisandro Otero en su prólogo de «El humor otro»: «(Chago) estima que la muerte es un hecho de la vida, (el último que acaece), tal como comer, dormir, etc., y que no hay que temerla. La muerte debe ser vista como un hecho familiar, cercano, íntimo» [23].

Quisiéramos referirnos por último a la faceta de Chago como caricaturista personal, que si bien no caracterizó su obra posterior, tuvo en *El Pitirre* ejemplos de gran valía. Como dijimos al hablar de Vidal, la asunción de un estilo minimalista de raíz steinbergiana plantea serios retos a un género que, a pesar de apreciar la síntesis, busca la similitud con el caricaturizado. En el caso de los pitirreros, prevaleció la deformación expresionista acentuada por sobre la similitud fisiológica. Y el mejor ejemplo de esto es la caricatura de Eisenhower que confeccionara Chago para el número de jul. 10, 1960, p. 6. En ella, aparte de la grotesca deformación del cráneo, las manchas de tinta y el trazo grueso del pincel acentúan la apariencia feroz de la figura. Sin dudas, esta imagen está muy a tono con la figuración expresionista de Antonio Saura y De Kooning, cuyas influencias se manifestaban en Cuba por esa época, sobre todo en la obra de Antonia Eiriz. Estas influencias pudieron llegar al humorista en el momento en que confeccionó la imagen de Eisenhower, pero consideramos más cercano el influjo de Robert Osborn, caricaturista norteamericano al que Chago menciona como uno de los ídolos de los pitirreros [24]. Algunas obras del libro «Low & Inside», publicado por Osborn en 1953, muestran características muy similares a la pieza de Chago, y bien pudieron haber sido conocidas por el cubano antes de realizar su caricatura.

Luego de cerrado *El Pitirre*, Chago continuó en *Revolución* con su tira «Salomón», que había comenzado en 1961, y de la cual «El Eterno Hombre» puede considerarse un boceto. Esta serie, que constituye con «Sabino» el punto más alto alcanzado por la segunda revolución del humor gráfico cubano, fue censurada en 1963, junto a la de Fornés. Un año después, en un artículo que al parecer fue redactado antes de la desaparición de la prensa de «Sabino» y «Salo-

Figuras 10 y 11: Posada, uno de los mejores dibujantes de *El Pitirre* y el de humor más cáustico.

món», Desnoes calibraría la importancia de ambos creadores, en especial de Chago: «La revolución ha hecho posible que Fornés y Chago desarrollen el humorismo más allá, en muchos aspectos, de donde lo tomaron Steinberg, James Thurber, André François y Jesús de Armas [...] Solo la revolución ha hecho posible que Chago quemara rápidamente varias etapas y se colocara entre las figuras que han enriquecido el humorismo actual. Cuba es un pequeño país bloqueado culturalmente por el imperialismo, de lo contrario los originales aportes de Chago al humorismo se conocerían en las grandes ciudades de la cultura. Thurber, Steinberg y François abrieron las puertas de una nueva realidad, son los creadores del humorismo moderno, pero ya Chago se ha lanzado a explorar y descubrir por su propia cuenta» [25].

Irónicamente, un año antes «Salomón» y «Sabino» habían sido víctimas, no del bloqueo imperialista, sino de la incomprensión por parte del nuevo poder. La relación humor gráfico-censura una vez más se hacía presente, esta vez de manera drástica.

José Luis Posada

José Luis Posada (Villaviciosa, España, 1929-La Habana, Cuba, 2002) arriba a Cuba en 1940 junto a su familia, que se establece en San Antonio de los Baños. Sus primeras colaboraciones para la prensa las hace en *Páginas del Círculo*, en 1954. Para esa publicación crea el personaje «Ariguanabito», un indito de constitución delgada, con perfil pronunciado, cuya aguda síntesis lineal anuncia el estilo que le caracterizará en *El Pitirre*. Este estilo se precisa más aún por la influencia de Jesús de Armas, cuya obra conoció en los salones de humorismo de San Antonio de los Baños en 1956 y 1957.

Sus primeras colaboraciones para *El Pitirre* aparecen en el ejemplar de mar. 20, 1960, pp. 8 y 9. Constituyen la serie «Flores», un conjunto de caricaturas de humor blanco en el que se anuncian las peculiaridades gráficas de la primera

etapa de Posada en el semanario. Su trazado es muy sintético y las figuras son gruesas y con largas narices. El fondo, como en otros pitirreros, está ausente. Este primer estilo, sin embargo, variará sustancialmente a lo largo de su permanencia en el semanario. Sus habilidades en el dibujo le permiten desenvolverse no solo con la pluma, sino también con el pincel y el carboncillo, y la inclusión de estos elementos hará que sus caricaturas ganen en complejidad gráfica. Ya para el segundo año del tabloide gran parte de su producción lo muestra como el más hábil dibujante del conjunto de caricaturistas. Combina hábilmente la mancha de tinta y la línea hecha a pluma o pincel, e imprime a sus imágenes un expresionismo grotesco en el que se anuncia el estilo que desarrollará posteriormente en *El Sable* (v. g. sept. 17, 1961, p. 2 y jun. 11, 1961, p. 16).

Sus habilidades plásticas Posada también las demuestra en el empleo del *collage*. Un ejemplo, logrado a partir del papel periódico, es la portada de abr. 10, 1960. Este número, al igual que los dos anteriores, se había dedicado especialmente a fustigar la prensa contrarrevolucionaria. Y si en el ejemplar de mar. 26, 1960, le correspondió a Sergio parodiar a *Prensa Libre*, dos semanas después Posada hizo lo mismo con el *Diario de la Marina*, al crear para la primera página un barco de papel. El detalle satírico está en la bandera en lo alto el barco, la cual luce una *siquitrilla*.

La serie «Huellas» (jun. 5, 1960, pp. 7-9) es el mejor ejemplo de empleo de huellas dactilares en las caricaturas de *El Pitirre*. Esta novedad, que en caricaturistas como Fresquito o Fornés no pasó de ser un recurso accesorio para representar el humo de una chimenea o las barbas de los rebeldes, en la serie de Posada aludida cobra papel protagónico dentro de la situación humorística. Así, por ejemplo, la mujer que exhibe sobre sus senos el estampado de dos manos (p. 7) o los ladrones que al abandonar el banco que acaban de robar, dejan en la fachada inmensos pulgares impresos como prueba inculpatoria (p. 8).

Otro recurso gráfico empleado por Posada es la contraposición de fondos blancos y negros. Como en Nuez, el uso de este elemento responde a intenciones semánticas (v. g. oct. 8, 1961, p. 11). Habría que añadir a todas estas novedades visuales la utilización del mismo procedimiento del test de Rorshach, que consiste en colocar una cantidad de tinta sobre una hoja de papel, doblarla y obtener así una imagen abstracta de simetría bilateral. Esta curiosidad la empleó para ilustrar uno de sus cuentos en *El Pitirre* (s. f., p. 14).

Aunque en entrevista con Agenor Martí declara que ha hecho poco humor blanco [26], su producción dentro de este género en el semanario es bastante grande y de calidad sostenida. Inventa situaciones humorísticas muy originales, que siempre se resuelven exclusivamente a través de la imagen. Cuando más, el elemento verbal se reduce al título de la serie o la tira. En esta parte de su producción siempre recurrió a figuras que lo identificaron estilísticamente en el semanario: personitas gruesas y de nariz alargada, resueltas en pocos trazos. En ocasiones son caricaturas de una sola imagen (v. g. las series «El reloj de mi pueblo», may. 1, 1960, p. 14 y «La fuente de la placita», may. 8, 1960, p. 13). Pero es en las historietas pequeñas donde más se muestra su ingenio. En estas suele obviar el recuadro, o li-

mitarse a separar los distintos momentos con una línea horizontal intersecada por varias verticales paralelas, a modo de tabiques. En las tiras cortas Posada desarrolla un humorismo en el que se funden la ingenuidad y el lirismo. Veamos dos ejemplos:

1. Ago. 29, 1960, p. 12: La tira se titula «Desesperación». Un hombre, profundamente apesadumbrado, camina con una soga enrollada en el hombro. Al llegar a un árbol, lanza un extremo por sobre una de las ramas. Pese a que todo indica que se ahorcará, en el último momento aparece columpiándose bajo la rama. La soga que le iba a servir para el suicidio es ahora un columpio.

2. Oct. 9, 1960, p. 4: El título es «La moneda mágica». Un hombre regala una moneda a un pequeño. Le recomienda que la siembre para obtener más dinero (esto se infiere de los sucesos posteriores, pues la tira carece de textos). El niño le obedece y el hombre, escondido tras un árbol, se ríe por haberlo engañado. En la imagen final, ante su asombro, brota un árbol de monedas.

Si bien en el humor blanco su dibujo variará poco a lo largo de los dos años del semanario, en el humor político-social Posada constantemente pasará de un estilo a otro, siempre buscando mayor expresividad en las imágenes. Son varias las temáticas que abordará en este género. En el ámbito de asuntos locales destacan sus caricaturas de las movilizaciones militares de los sesenta. Son verdaderos *apuntes en campaña* realizados con una grafía muy sintética, que tienen como uno de sus méritos fundamentales la documentación *in situ* de aquellas épicas jornadas. Sin embargo, las situaciones que reseña en sus dibujos no son en esencia *épicas*. Más bien reflejan las escenas peculiares de estas movilizaciones: la fila de milicianos a rastras en la que sobresale el trasero de uno que no baja suficientemente el cuerpo, el miliciano que fuma su tabaco mientras los usuales *picadores* forman un círculo a su alrededor para aspirar el humo, etc. (feb. 5, 1961, pp. 6 y 7).

La caricatura anticlerical, que ocupó un amplio espacio en *El Pitirre*, tuvo uno de sus mejores cultores en Posada. El caricaturista hispano-cubano fue uno de los grandes fustigadores de la curia reaccionaria en la Cuba de la década del sesenta. En esta área, aparte de desarrollar en ocasiones un expresionismo muy agudo, que recuerda a su tocayo el mexicano Guadalupe Posada (v. g. sep. 17, 1961, p. 2), encontró modos muy sutiles de insertar su sátira. En una historieta de dos cuadros (sep. 24, 1961, p. 6), un cura le dice a una niña: «Los comunistas no alcanzarán nunca el cielo». La niña se limita a indicarle el firmamento estrellado, por el que pasa en ese momento un *sputnik*.

Las agresiones imperialistas a nuestro territorio también fueron tratadas por Posada. Sus caricaturas de mercenarios están entre las mejores de humor político en *El Pitirre*. Su ingenio le permite abordar este tópico sin caer en el panfleto. En una caricatura de oct. 1, 1961, p. 9, para significar el fracaso de los intentos de agresión militar yanqui a Cuba, se limita a colocar un aura tiñosa en la popa de una embarcación repleta de marines, que la miran aterrorizados.

En el plano de los asuntos internacionales el caricaturista abordó, al igual que Ardión, el tópico del peligro atómi-

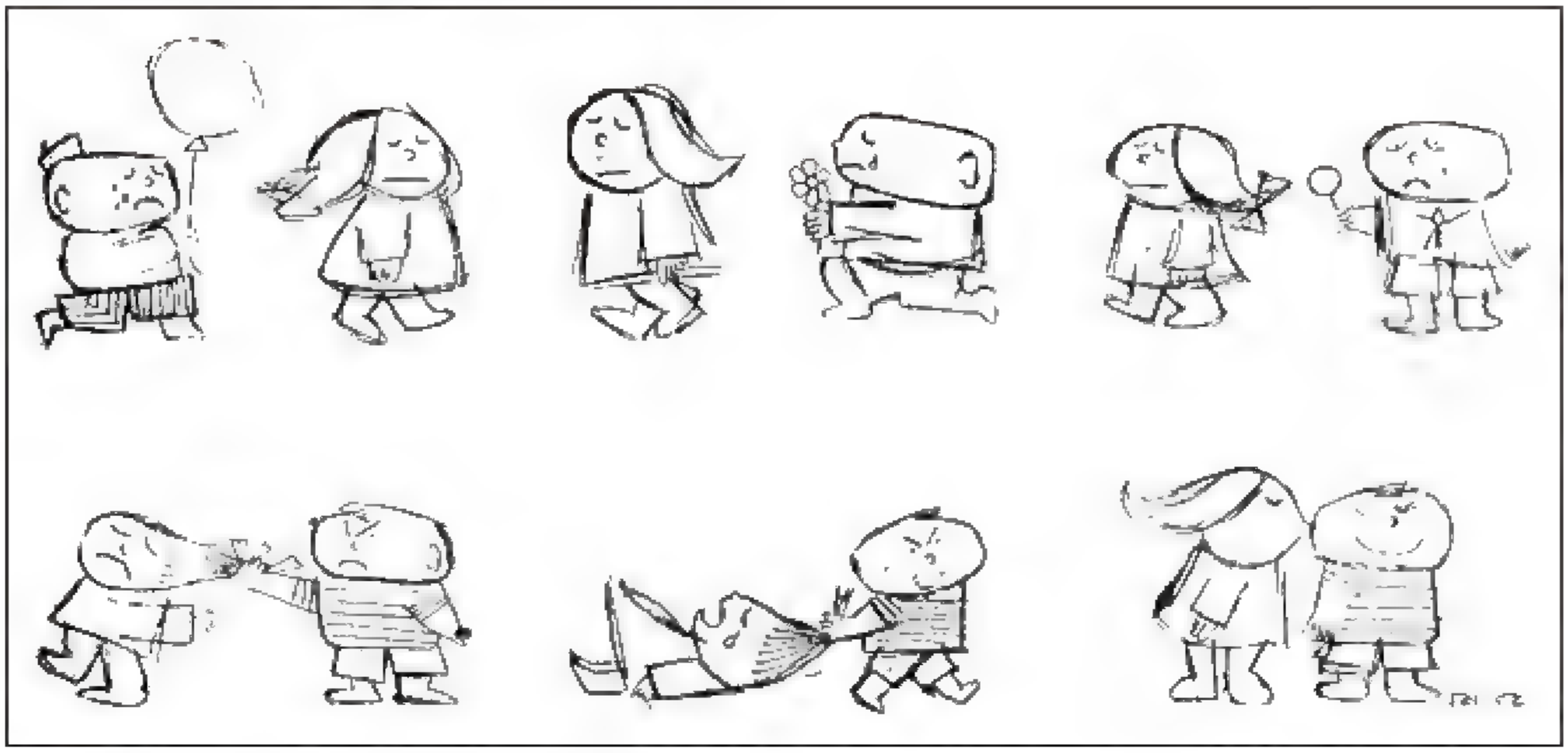


Figura 12: «C'est la femme» de Frémez.

co y la necesidad del desarme (v. g. la serie «Átomos yanquis para la paz», jun. 11, 1961, p. 4).

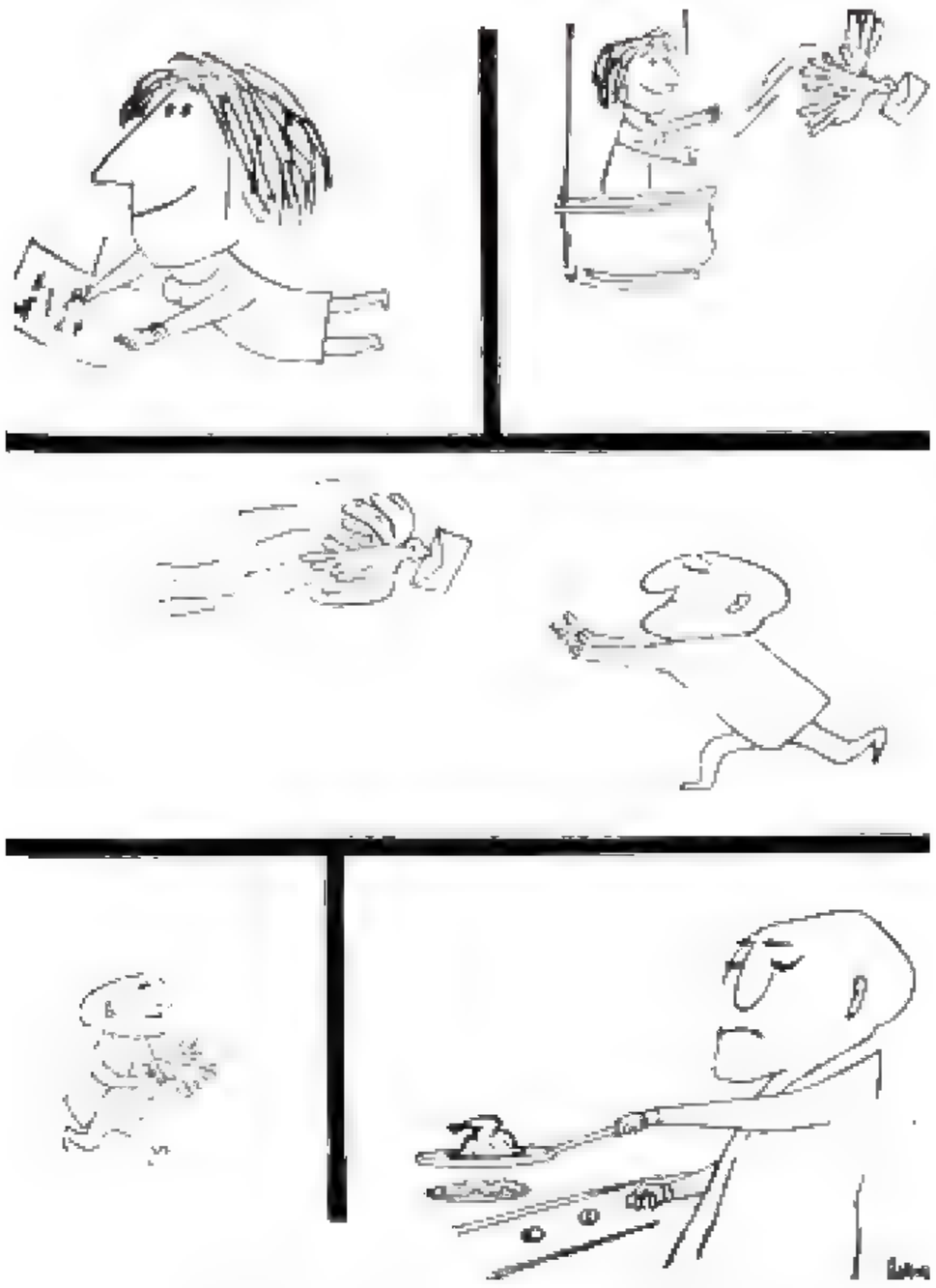
José Luis Posada fue uno de los más destacados renovadores de la caricatura en Cuba. A su labor en *El Pitirre* habría que agregar sus colaboraciones posteriores en *El Sable* (del que llegó a ser director) y su trabajo como caricaturista personal e ilustrador en diversas publicaciones. Para entonces su estilo gráfico, marcadamente expresionista y con un uso más complicado de la línea, difiere de todos los que aparecieron en el suplemento de *La Calle*.

José Gómez Fresquet (Frémez) y Rafael Fornés

La producción de caricaturas de Frémez y Fornés dentro del semanario no fue tan extensa como la del resto de los asiduos. Si bien Frémez se centró en el humor gráfico en el primer año, durante casi todo el siguiente su labor se localizó más bien en la ilustración de los textos. Fornés, por su parte, publicó caricaturas esporádicamente, sobre todo en los primeros y los últimos números. Como dijimos, su labor fundamental, aparte de dirigir el semanario, fue la de diseñador.

Durante los primeros números Frémez desarrolla un dibujo de apariencia infantil, con líneas muy claras, en chistes bastante ingenuos (v. g. la serie «Ángeles», ene. 24, 1960, p. 11). Posteriormente, en sus historietas cortas, su trazo se vuelve más nervioso. Las figuras son pequeñas, generalmente niños. En contadas ocasiones empleó el *collage* con fotografías (ene. 1, 1961, pp. 8 y 9).

Destaca sobre todo en el humor blanco, dentro del cual la tira «C'est le femme» es lo más perdurable. Esta serie de historietas aborda de modo irónico el carácter femenino, a través de personajes infantiles. Por ejemplo, en la correspondiente al número de jul. 5, 1960, p. 9, una niña desprecia las ofertas que le hacen diversos varones de su edad (globos, flores, dulces). Al final, besa al niño que la ha arrastrado tirándole del cabello. Como se ve, Frémez combina en sus chistes de modo ingenioso malicia e ingenuidad.



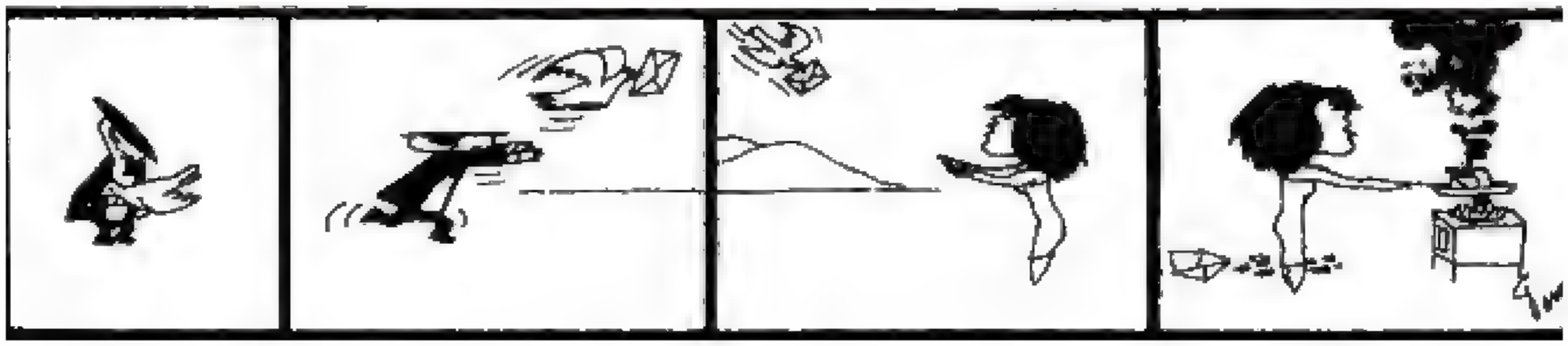
Figuras 16 (*arriba*) **y 17** (*abajo*): Historieta de Fornés y su adaptación posterior para la tira «Sabino».

En los números iniciales de *El Pitirre* Fornés desarrolla un curioso estilo, de líneas muy sueltas, que da a sus figuras apariencia de garabatos (v. g. la serie «Amor rebelde», feb. 14, 1960, pp. 8 y 9). Después de febrero de 1960 sus caricaturas desaparecen del tabloide hasta igual mes del año posterior. Cuando vuelven, ya su dibujo es más convencional, con trazo más controlado. Dentro de su trayectoria como humorista, este último estilo se sitúa a medio camino entre el «Don Sabino» de *Información* y el «Sabino» de *Revolución*.

También las situaciones que se plantean en sus caricaturas de *El Pitirre* son deudoras o acreedoras de los Sabinos. La historieta «El hombre sano» (feb. 7, 1960, p. 11) es evidentemente una continuación de su personaje de *Información*, aunque no lo diga en el título. El estilo es más suelto, pero el pequeño personaje de traje negro y sombrero que protagoniza la tira resulta una versión modernizada de Sabino. Incluso su accionar es muy *sabinesco*: ante las constantes protestas de su mujer, va y compra un ramo de flores. La tira «El fin de una era» (feb. 26, 1961, p. 3) es una adaptación al humor político de un gag aparecido anteriormente en *Información* [27]. Por último, «La carta» (mar. 12, 1961, p. 13) fue adaptada para uno de los Sabinos de *Revolución*. En el original de *El Pitirre* la enamorada manda una carta de amor con una paloma a su pareja, quien luego de recibirla cocina el ave. Para Sabino la situación se invierte: es él quien manda la carta a Rosita, su eterna enamorada, y ella la que después de romper el mensaje se come a la mensajera.

Epílogo

Luego de una reunión de representantes del gobierno con los humoristas cubanos, a la cual, paradójicamente, no fue invitado Rafael Fornés, director de *El Pitirre*, se decidió crear una revista humorística de alcance nacional que



REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

2003 - AÑO III
VOLUMEN 3

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año.

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (53) 7 832 75 81-3 - fax: (53) 7 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

©2003 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.
© Las ilustraciones que aparecen en este volumen son propiedad de sus autores.

El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

Fotomecánica e impresión
Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

Pablo de la Torriente
Editorial

ÍNDICE

AUTORES

Manuel Barrero: Perú conquista Estados Unidos. Pablo Marcos 10:67

CARICATOGRAFÍA

Carlos Alberto Villegas Uribe: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura

1. 10:89
2. 11:153
3. 12:229

CONTAMINACIONES

Fernando García, Hernán Ostuni Rocca: Tangos de historieta 11:125

ENTREVISTA

Dario Mogno: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza 11:178

EXPERIENCIAS

Manuel Pérez Alfaro: ©*Línea* ¿Una experiencia válida y actual? 9:51

HISTORIA

Cristian Eric Díaz Castro: La historieta en Chile

4. 9:1
5. 10:107
6. 11:137
7. 12: 251

Javier Negrín: El Pitirre. Humor revolucionario

1. 12:193

INVESTIGACIONES

Waldomiro Vergueiro, Valéria Aparecida Bari: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa 9:41

PANORÁMICA

Óscar Sierra Quintero: Situación actual de la historieta en Costa Rica 10:61

PERSONAJES

Fernando García, Hernán Ostuni Rocca: Vera historia del indio Patoruzú 10:75

sustituyera a la desaparecida *Zig-Zag*. Se le puso como nombre *Palante y Palante*, que luego quedaría como *Palante* a secas. Esta revista, más deudora de la estética de la publicación de Roseñada que del suplemento de *La Calle*, reunió en sus páginas humoristas de la vieja y la nueva tendencia. En términos de diseño, no poseía la frescura y novedad del suplemento de *La Calle*. De modo general, su calidad respecto a este era menor.

En el número de oct. 15, 1961, *El Pitirre* saluda la próxima aparición de *Palante y Palante*. Despúes del siguiente ejemplar, o sea, el de oct. 22, 1961, el semanario dirigido por Fornés dejó de existir. El mismo Fornés no sabe a ciencia cierta las causas por las que se cerró el tabloide. Pero plantea que «de lo que sí estoy seguro es de que el problema fue con los humoristas gráficos. Nadie lo decía directamente, pero hubo comentarios donde se dijo que lo de nosotros era una *descarga* de unos pocos sin serios intereses» [28]. Por su parte, Nuez alega que la justificación que se les dio para cerrar el tabloide fue que, teniendo ya una publicación humorística de alcance nacional, no hacía falta el suplemento de *La Calle* [29]. Pero también cree que la razón real fue la incomprensión del lenguaje vanguardista de los caricaturistas de *El Pitirre*.

La desaparición de *El Pitirre* constituyó un golpe para la vanguardia gráfico-humorística en Cuba, que perdió un órgano de prensa que hasta entonces había permitido una amplia circulación del nuevo humorismo. Los caricaturistas del extinto semanario continuaron laborando en otros espacios. Chago y Fornés, en las páginas de *Revolución* y de su rotograbado, siguieron con las series de «Salomón» y «Sabino», respectivamente, las cuales mucho debían a sus experiencias precedentes en el semanario. Con estas dos tiras, sobre todo con la de «Salomón», la caricatura cubana logró las más altas cuotas de profundidad conceptual en la década del sesenta. Su calidad incluso era superior a muchas de las que en el ámbito internacional marcaban las pautas del cómic culto. Basta comparar a «Salomón» [30] con la famosa «B.C.» de Johnny Hart para descubrir que la tira del cubano es mucho más ingeniosa y compleja intelectualmente. Sin embargo, como ya se dijo, las historietas de Chago y Fornés desaparecieron de la prensa en 1963.

El influjo de Steinberg, que tanto pesó sobre los renovadores agrupados en *El Pitirre*, poco a poco se fue eclipsando. El mismo Chago confesaba que había creado la tira de «Salomón» como una alternativa al «humorismo pequeño-burgués de Steinberg» [31]. Curioso calificativo para alguien de quien antes los pitirreros resaltaban el «concepto revolucionario».

Pero Chago no fue el único apóstata. *El Sable*, suplemento de *Juventud Rebelde* que, desde una óptica radicalmente distinta a *El Pitirre*, continuó a partir de 1965 la tradición de vanguardia en nuestras revistas humorísticas, en una de sus *guerras* con *Palante*, al cual consideraba un semanario esclerosado, le recomendó irónicamente «desviarse del uso de los manuales de Steinberg» [32]. Esta ironía con el rumano es indicio de que los caricaturistas de *El Sable* estaban alejados de su influencia. En efecto, se definían como *coloquiales*, y la preeminencia del texto en sus caricaturas así lo corrobora. Entre los integrantes de *El Sable* estaba Posada.

Ya para entonces, la vanguardia de nuestro humorismo buscaba otros caminos, alejados de los seguidos por *El Pitirre*.

Conclusiones

Nacimiento, solidificación y atemperamiento de una revolución dentro de la caricatura cubana son momentos de un proceso que cronológicamente hemos situado entre 1956 y 1963, desde la exposición de Jesús de Armas en el taller de Tony López hasta la desaparición de las tiras de «Sabino» y «Salomón» de las páginas del periódico *Revolución*, hechos que junto a la retención de la edición del libro «El humor otro», de Chago Armada, marcan un cambio en la relación entre el nuevo humor y el nuevo poder. Esta secuencia cronológica une momentos diversos, pero coincidentes todos en el propósito de renovar de modo radical nuestro humorismo gráfico y hacerlo, aún en los casos que trajeron conflictos con el poder, desde una perspectiva políticamente revolucionaria. Y en ese espectro de acontecimientos los casi dos años de circulación de *El Pitirre* marcan un punto de cristalización de esfuerzos individuales anteriores, al tiempo que la oportunidad de hacer llegar el nuevo arte a un público numeroso. Por eso nos hemos centrado en el tabloide a la hora de analizar la década.

En la primera entrega hemos hecho un recorrido histórico por la caricatura cubana previa a 1959, centrándonos en momentos que consideramos claves para la conformación de un canon de nuestro humor gráfico hasta esa fecha.

Las características que han resultado de ese rastreo son, entre otras:

1. la existencia de dos géneros básicos en nuestro humorismo, el costumbrista y el político, casi siempre referido a asuntos locales;

2. gráficamente, el empleo en la caricatura de situaciones del dibujo a modo de *muñequitos*, más o menos convencionales, con predominio de la línea y la síntesis;

3. textos superficiales y de circunstancia y, por lo general, precariamente relacionados con la imagen que acompañan; la relación se da frecuentemente a partir del juego de palabras;

4. tradición del choteo en la caricatura política;

5. tradición de crear símbolos a partir de expresiones populares y

6. función eminentemente satírica del humor. El estudio de los años 1958 y 1959 de *Zig-Zag* nos permitió comprobar cómo ese canon alcanzó en esa revista, excepto excepciones como «El Loquito», su expresión más estereotipada.

Sin embargo, ya desde antes de 1959 se venían operando cambios en el humor gráfico cubano, específicamente a partir de la exposición de Jesús de Armas en 1956, la cual marca el inicio de una renovación radical en nuestra caricatura. Esta renovación tiene su origen en la vanguardia del humorismo foráneo, fundamentalmente Steinberg, que introdujo cambios de peso en la caricatura de situaciones.

Estos cambios, unidos a las transformaciones propias de una revolución social radical, que había triunfado en enero de 1959, marcaron a *El Pitirre*. Este semanario asumió la renovación que Steinberg, James Thurber, François y

otros realizaban en el humorismo, y que había tenido eco en Cuba a través de la obra de De Armas y Fornés. Tales influencias le permitieron plantearse una estética radicalmente opuesta, en más de un sentido, a la del canon seguido por *Zig-Zag*. Desecharon el estilo gráfico del muñequito para plantearse un dibujo mucho más sintético, que en la mayoría de las ocasiones prescindía de fondos y recuadros para las figuras. En términos gráficos se plantearon además una experimentación constante con las más diversas variantes del *collage*. Incluso el color, que había tenido un carácter más o menos anodino en la caricatura anterior, cobró en sus obras un peculiar valor simbólico. El aspecto gráfico de las caricaturas se reforzó, además, con el ingenioso diseño del tabloide.

Pero la transformación más trascendental presente en *El Pitirre* es el paso de una caricatura con predominio del elemento verbal, que había signado al humorismo de situación anterior, a otra en la que el texto muchas veces está ausente, pues predomina la condensación narrativa por sobre el juego de palabras. La frecuente omisión de los textos, aparte de dar protagonismo exclusivo a la imagen, permite un mayor cosmopolitismo del humor. Al mismo tiempo, se advierte el intento de que el humorismo sea más sutil, con una densidad tropológica mayor, ajena al chiste superficial precedente. Esto último incide en el aumento de la función heurística en la obra de muchos creadores.

La influencia de la revolución social que se operaba en Cuba estuvo presente en los renovadores de nuestra caricatura. De ahí que hablemos de la politización del humor gráfico como una de las características de la vanguardia de la manifestación en la década del sesenta.

Esta peculiaridad se manifestó ante todo en el predominio que tuvo el humor político-social en las páginas del semanario, de modo tal que fue cuantitativamente superior al humor blanco, el otro género más tratado. Un humor político-social de características novedosas respecto al anterior, que se había caracterizado por el choteo a las figuras de poder. Este nuevo, en cambio, es mucho más cosmopolita, y asume al imperialismo yanqui como principal objeto de la sátira. Al mismo tiempo, destaca en los símbolos representativos del pueblo cubano el carácter plural y la valentía.

Al caracterizar y valorar la obra de los humoristas gráficos más importantes en el suplemento de *La Calle* hemos querido mostrar cómo las cualidades generales enunciadas están presentes en su producción individual, si bien se observan matices en cada caso que les confieren originalidad como creadores. Dentro del conjunto, señalamos a Nuez, Sergio, Chago y Posada como las poéticas más sólidas.

Creemos que lo hasta aquí esbozado sirva para corroborar la hipótesis de la que partió nuestra investigación. *El Pitirre* fue el pionero del humor revolucionario en nuestro país, pero al mismo tiempo fue un momento importante dentro de una revolución en el humorismo cubano, cuyos primeros pasos habían sido dados por De Armas en 1956 y que alcanzó los logros más altos con las tiras de «Sabino» y «Salomón». Entre ambos puntos el semanario dirigido por Fornés fue un momento de conformación de

poéticas gráficas singulares, muchas de las cuales están entre lo mejor del humorismo cubano.

Notas

1. Armada, Chago: Palabras al catálogo de «Humor, línea y concepto», Galería L, La Habana, marzo-abril de 1983 (s. p.).
2. «Mis dibujos van más allá del humor [...] Tienen un mensaje social. De contenido social. Combaten la injusticia.» (Palabras de Nuez en Branly, Roberto: «Psicoanálisis de "El Loquito", *El Pitirre*, febrero 28, 1960, p. 14).
3. Martí, Agenor: «Con tres humoristas», Departamento de actividades culturales, Universidad de La Habana, La Habana, 1980, p. 36.
4. Cardoso, Onelio Jorge: Palabras al catálogo de la exposición «El tema popular», Galería de La Habana, La Habana, 10-24 de julio de 1963.
5. Todavía en una entrevista en 1978 Nuez confiesa «Ante Picasso y Steinberg me quito el sombrero» (Feijóo, Samuel: «Nuez momentáneo», *Signos*, enero-diciembre, 1978, p. 343.
6. Tamayo, Évora (comp.): «25 años de humor en *Palante*», Editora Abril, La Habana, 1986, p. 52.
7. En el ejemplar de abril de 1964 confeccionó junto a Mayito González una historieta que combinaba dibujo y fotografía. El caso es interesante porque, además de demostrar las habilidades de Guerrero en el *collage*, la solución final del conflicto narrado en la historieta recuerda las famosas autocaricaturas de Steinberg.
8. Al principio firmaba como «Alberto» y cambió para «Ardión» a partir de feb. 26, 1961.
9. Tonel: «Dedeté: reir en la Cuba de hoy», Primer encuentro de humoristas gráficos de Cuba. UNEAC, La Habana, 1986 (s. p.).
10. Téngase en cuenta que en *El Pitirre* comienza su carrera. Hasta entonces había trabajado como tabernero.
11. Desnoes, Edmundo: «El humorismo», Casa de las Americas, La Habana, año 4, nos. 22-23, ene.-abr. 1964, p. 116.
12. Montes de Oca, Dannys: «La dimensión más profunda de la caricatura», conversación con Rafael Fornés, en: «Catálogo de la exposición De José Dolores a Sabino», Taller de Serigrafía «René Portocarrero», La Habana, septiembre de 1995.
13. Columba, Ramón: «¿Qué es la caricatura?», Editorial Columba, Buenos Aires, 1959, p. 215.
14. Desnoes, Edmundo, *op. cit.*, p. 64.
15. Columba, Ramón, *op. cit.*, p. 14.
16. Entrevista realizada el día 24 de abril de 2002.
17. Otero, Lisandro: «Pequeño diccionario para conocer a un poeta», en: «El humor otro», Ediciones R, La Habana, 1963. (s. p.).
18. «Yo tomé de todos. Aquí había grandes dibujantes. Sergio Ruiz era un gran dibujante, alguien que me fascinaba dentro del humor.» (Pinos Santos, Carina: «En la cuerda de la tragedia», *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 5, 2000, p. 43.
19. La última colaboración la hemos localizado en el número de feb. 12, 1961, p. 14.
20. Por cierto, Vidal fue el único de los caricaturistas de *El Pitirre* que para representar al Tío Sam respetó la estampa larguirucha del icono original. Los demás pitirreros prefirieron representar uno obeso, más acorde con las situaciones grotescas en que solían ubicarlo.
21. *Op. cit.*
22. Al parecer Chago se identificó bastante con la poética del francés, a quien conoció personalmente en 1961en la redacción de *El Pitirre*, y de quien incluso cita las concepciones sobre el humorismo contestatario en un artículo de 1984 (Armada, Chago: «Pose con Posada», *Revolución y Cultura*, no. 2, febrero, 1984, p. 15.
23. *Op cit.*
24. Armada, Chago: «Abela: un original-original», *Granma*, año 20, no. 166, julio 4, 1984, p. 5.
25. *Op. cit.*, p. 120.
26. *Op. cit.*, p. 22.
27. Ambas tiras pueden verse en Fornés, Rafael: «Sabino Fornés», *Signos*, no. 18, enero--agosto, 1976, p. 142.
28. Montes de Oca, Dannys, *op. cit.*
29. Referido en entrevista realizada en junio 30, 2000.
30. Nos limitamos a las tiras que salieron en prensa y que hemos podido consultar, no a las que confeccionara Chago como obra única a partir de 1963.
31. Dato referido en conversación telefónica por Delga, caricaturista de *Palante* y amigo de Chago, abril 28, 2002.
32. *El Sable*, no. 76, julio 3, 1967, p. 15.

Aportes téoricos para un nuevo paradigma de la caricatura

4

Carlos Alberto Villegas Uribe
Profesor, Universidad Javeriana, Cali, Colombia

Resumen

Esta es la cuarta y última entrega final del estudio sobre la sicogénesis de la risa, con los capítulos dedicados a definir las notas características del personaje caricatográfico y de la historieta. En cada capítulo el investigador colombiano ilustra su propuesta teórica y taxonómica con sucesos y materiales producidos por los caricatografos de ese país.

Abstract

This is the fourth and last final instalment of the study on the laugh psychogenesis with the chapters devoted to settle the features of the caricatografic and comics characters. In each chapter the Columbian searcher explains his theoretic and taxonomic proposal using events and materials produced by caricaturists of that country.

El ensayo caricatográfico

El *ensayo caricatográfico*, como género, es un hecho reciente en el contexto de la caricatografía mundial; aparece en México, en la década del sesenta, cuando Rius, elabora una serie de trabajos entre los que se incluyen: «Lenin para principiantes», «Cuba libre», «Marx para principiantes», «Mao en su tinta». A través del ensayo caricatográfico, el autor desarrolla un tema, con pretensión de verdad, mediante textos sintéticos de muy fácil lectura, que enriquece con ilustraciones caricatográficas, fotogramas, fotomontajes y toda la variedad y posibilidades que ofrece la gráfica como recurso narrativo.

En Colombia se pueden apreciar intentos de ensayo caricatográfico en los trabajos de Pepón quien registra desde 1960 hasta la actualidad el acontecer político del país. En su libro «Ahí están pintados» (1992) desarrolla en extenso «Los tres huerfanitos», un cuento de carácter paródico sobre las aspiraciones presidenciales de tres delfines de la política colombiana: Alfonso López Michelsen, María Eugenia Rojas y Álvaro Gómez Hurtado. Tratamiento que continuará con el «Reino de la luz», donde narra desde la perspectiva del oficio, los pormenores del denominado *mandato claro* de Alfonso López Michelsen.

En 1982 Jorge Duarte, también conocido con el seudónimo de Alkimio edita, en el formato de ensayo caricato-

gráfico, «Un año espantoso». Allí registra con su pluma panfletaria los acontecimientos políticos y sociales más importantes de 1981.

No obstante estos intentos precursores, es realmente el caricatógrafo cartagenero Javier Covo Torres (1958), quien introduce en el país el ensayo caricatográfico con una serie de libros editados a partir de 1987 por Ancora Editores. Covo, un arquitecto egresado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional Caribe, inicia su carrera en *El Universal* de Cartagena, en 1985, con la tira cómica «Ludovico». Luego de un viaje a México donde estudia en la Academia de Artes Plásticas de la Esmeralda, se emociona con la propuesta de Rius y desarrolla sus propias versiones de personajes ilustres: «Einstein (relativamente fácil)», «Freud (para inconscientes)», «Gandhi (en ayunas)», «Picasso (en cubitos)», «Van Gogh (para esquizoides)», «Beethoven (en 9 sinfonías)», «Mozart (manon tropo)» y «Cartagena de Indias... Una historia». Entre sus galardones figuran: el primer premio de pintura en el IV Salón Regional Blasco Caballero (1985), el primer premio en el concurso «En Busca de la identidad colonial cartagenera» de la Sociedad de Mejoras Públicas (1986), el Premio Nacional de Arquitectura Corona (1987).

Desde una perspectiva política el caricatógrafo Hellman Salazar (Roque), uno de los más depurados historietistas colombianos, contribuye al desarrollo de este género con un extenso ensayo caricatográfico de corte ideológico que se apoya en los textos originales de Félix Posada. Este trabajo editado en cinco volúmenes bajo el título «Historia ilustrada de América. 500 años de resistencia indígena, negra y popular» (1992) constituye una respuesta concreta al unanimismo acrítico en la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América.

El desarrollo del género del ensayo caricatográfico desde las aulas escolares contribuiría significativamente para que las nuevas generaciones de colombianos cerraran la brecha entre un analfabetismo visual galopante y una sociedad que día a día adquiere una condición comunicativa de mayor iconicidad.

El personaje caricatográfico

El *personaje caricatográfico* es una narración gráfica de un protagonista ficcional altamente empático que se resuelve en una viñeta. Puede ser considerada una protohistorieta, pues su expresión no cumple la condición paradigmática de ser una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética, como lo establece Román Gubern. Como en el caso de la caricatografía política y el humor caricatográfico, la estructura narrativa del personaje caricatográfico resuelve la situación planteada en una sola viñeta. El cultor del personaje caricatográfico parte de la concepción sicológica y gráfica de un personaje, que por sus condiciones particulares establece rápidamente nexos afectivos con los lectores. Para lograr esta indispensable empatía el caricatógrafo extrema las características de su personaje, sus condiciones sicológicas y su temática para solucionar estructuralmente su

planteamiento narrativo en un solo momento físico. En algunas ocasiones, como en el trabajo de Antonio Caballero, el personaje caricatográfico aparece repetido en la viñeta, desarrollando una acción o parlamento, con lo cual se crea, a nivel de montaje, un efecto sicológico de distensión de tiempo.

Se considera aquí que el género del personaje caricatográfico es una protohistorieta, porque a partir de este personaje el caricatógrafo podría solucionar las situaciones planteadas utilizando, mediante un montaje analítico, varios pictogramas, para configurar una tira cómica o una historieta breve. En Colombia, Magola es un claro ejemplo de ello; la historieta desarrollada por Nani, era inicialmente un personaje caricatográfico que realizaba sus reflexiones en una sola viñeta. Le bastó extender su estructura narrativa para convertirla en una tira cómica exitosa.

En el desarrollo del personaje caricatográfico predomina la función referencial del texto, sobre las posibilidades expresivas de la gráfica. Por eso, por importante que sea la expresión gráfica de la «Negra Nieves» de Consuelo Lago o la «Aleida» de Vladdo, son los textos o comentarios que lo acompañan, los encargados de realizar la disyunción humorística y dar cuenta de la cosmovisión de estos personajes. Y sin embargo, texto e imagen son elementos indisolubles del personaje caricatográfico.

Existen ejemplos de personajes caricatográficos que han hecho historia en el periodismo colombiano, tanto que su nombre es aún más recordado que el nombre de su creador o está indisolublemente ligado a él.

Figura 1: Aleida, personaje caricatográfico de Vladdo.

«El clubman» de Armando Buitrago, Ugo Barti, precursor de los cartones de Caballero, fue uno de los primeros personajes caricatográficos aparecidos en el periodismo colombiano. Álvaro Montoya, señala el año de 1964 como la fecha de aparición de este personaje. Tanto su grafismo nervioso e innovador que transgrede lo figurativo, como los parlamentos que bucean en honduras filosóficas, literarias y estéticas, hacen de «El clubman» de Barti, un personaje caricatográfico para verdaderos *gourmets* de la caricatografía.

Uno de los personajes caricatográficos de mayor trayectoria y acogida en Colombia es la «Negra Nieves» creada por la vallecaucana Consuelo Lagos; apareció en 1967 en las páginas del diario *El País* de Cali. Sobre sus características físicas y sicológicas la periodista Gilma Jiménez, afirma en la revista *Diners*: «A pesar de su piel oscu-

ra, Nieves aportó un mensaje color de rosa a las páginas de la prensa. Sin embargo, no fue siempre el color de rosa enceguecedor, pues conservó, y hasta la fecha ostenta, una relativa independencia y libertad para analizar con cierta displicencia, situaciones de la vida individual, nacional, o local. Ingenua, romántica, simpática y franca, Nieves representa además la doble naturaleza de dos personajes fundidos en uno, pues en la práctica su pensamiento conlleva los rasgos de personalidad que todos conocemos en su autora. Si por una parte la historia de Nieves es la de una hipotética muchacha del servicio que está aparentemente por encima de los problemas cotidianos de su señora, por otra parte su alegre ingenuidad, su desprevención ante tantos conflictos que presencia sin que roce su epidermis contrasta con sus frases filosóficas, trascendentales, mucho más propias de quien tiene una relación con los libros y más cercanas a un ambiente cultural y filosófico, que es en el que se mueve la creadora de Nieves». Ha sido tal la inserción de este personaje caricatográfico en la vida nacional, que fue sujeto de una tutela. De tal forma que diez años después de su creación Consuelo Lago debe eliminar el delantal que vincula a Nieves con los oficios domésticos, e inscribirla en la universidad en 1977 en un programa de filosofía para que pudiera seguir tratando con el desparpajo y la honestidad que la caracterizan temas de este mundo y del otro. Nieves es un ejemplo claro de una producción que no es humor caricatográfico, aunque se refiera a asuntos intemporales; no es caricatografía política, aunque toque temas locales, nacionales e internacionales que se descontextualicen rápidamente y tampoco es historieta pues resuelve sus asuntos en una sola viñeta. Nieves es un ejemplo característico del género de personaje caricatográfico.

El periodista, ensayista, novelista y caricatógrafo bogotano Antonio Caballero (1945) inicia su carrera caricatográfica con una curiosa sección de personajes denominada «Cartones». Daniel Samper Pizano (1986) señala como fecha de aparición de sus personajes caricatográficos octubre de 1966, en el diario *El Tiempo* y comenta: «Aunque ocasionalmente aparecían otras figuras, los protagonistas de cartones eran casi siempre dos que se turnaban el escenario. Por una parte un hombrecito insignificante y grotesco, al que le brotaban cosas nauseabundas por la boca: vísceras y moluscos, para sólo poner dos ejemplos. Por el otro, una solterona asaltada por delirios irrealizables de ninfomanía» (p. 3). Luego vendrían, el señor agente, el ama de casa, el clubman, el político, el guerrillero, el mafioso, una infinidad de personajes caricatográficos, todos ellos aparecidos en *El Tiempo* y las revistas *Alternativa* y *Semana*, recogidos en el libro «Reflexionémonos» (1986), quienes dan cuenta de la realidad nacional por lo cual se inscriben, igualmente en el género de la caricatografía política.

«Balita, la bala perdida», creación del músico, poeta y soñador León Octavio Osorno, parece haber conocido un camino contrario al de la mayoría de los personajes caricatográficos. Inició como una historieta en el grupo de los asociados de Cali. Su primera etapa, recogida en el libro de edición personal «Balita: la bala perdida», fue

comentada por Felipe Ossa en el prólogo de la obra: «Podemos congratularnos por la publicación de este libro de un dibujante colombiano que ha logrado crear un personaje diferente apartándose del lugar trillado a que nos tienen acostumbrados los superhéroes gringos que inundan los periódicos. Balita es el cómic moderno, profundo que cuestiona el sistema y especialmente nuestros instintos». Sin embargo León Octavio parece haber desandado el camino, hasta llegar a la síntesis y lograr la eficacia humorística –y pilosófica (la ciencia de ponerle pilas a la vida)– cuando trabaja a Balita como personaje caricatográfico, es decir cuando resuelve su concepto en una sola viñeta, donde su pirotecnia verbal nos lleva más allá del umbral de la risa para instalarnos en el territorio del asombro. Sobre el sentido de este personaje caricatográfico comenta Francisco De Roux: «Balita ha nacido de las entrañas de Colombia. Ella sabe que fue hecha para matar. Extraviada. Se le perdió a uno de tantos hombres y mujeres que cargan armas pensando que el mundo se cambia matando gente, se defiende matando gente, o que matando gente se hacen los negocios. En todo Balita es visceralmente colombiana. Pero Balita es igualmente colombiana en su decisión radical contra la violencia en un país donde las mayorías están hastiadas de la guerra y de los militarismos de derecha y de izquierda. Por eso están gritando: Basta».

Un personaje caricatográfico que hizo época en la década del ochenta fue «Locombia» de Dick Salazar. Aparecía en las páginas editoriales del diario *El Espectador* y tenía como referente el mapa de Colombia. Dick Salazar exploró todas las posibilidades gráficas de este mapa para expresar sus opiniones sobre el paradójico desarrollo de nuestro país. Dick se apropió de tal forma de esta iconografía que el criterio ético del maestro Osuna le obligó a pedirle permiso a Dick para utilizar el mapa de Colombia en una de sus caricaturas.

«Don Roque», un grafitero bogotano, dientón, anarquista, vestido de overol, creación de Al Donado, fue un personaje caricatográfico que se paseó por las páginas editoriales de *El Espectador* hasta que la familia Cano vendió el diario al grupo económico Santodomingo.

En la década del ochenta dos de los caricatografos asociados al Taller del Humor dieron vida en el diaro *El Tiempo* a sendos personajes caricatográficos: «Miss Cosas» de Cecy y la «Princesa Creolina» de Grosso. A través de los ojos de Miss Cosas, una figura femenina que guardaba la ambigüedad entre niña y mujer, se asomaba la mirada asombrada y lúdica de la autora que por un breve lapso contactó a los lectores con su mundo onírico y asombroso, de una ingenua, tierna y refinada ironía. Por su parte la princesa Creolina, un ama de casa de pañolón anudado en la cabeza y con una permanente escoba en la mano, barría el tedio de lo cotidiano con las reflexiones de una mujer común que se rebelaba contra un mundo opresor, haciendo eco del discurso liberador del feminismo de finales del siglo XX.

Para finales de la misma década el diario *El Espectador* puso a circular un personaje caricatográfico creado por Fernando Mancera que se convirtió rápidamente en un éxito comercial. Se

Figura 2: Locombia, personaje caricatográfico de Dick Salazar, basado en el mapa de Colombia.

trataba de un joven rockero, con gafas oscuras y *walkman* permanente, que se ocultaba entre las multitudes. Bajo la consigna «¿Dónde está Javier?» los lectores del diario participaron de un concurso que tenía como protagonista este personaje caricatográfico.

Otro de los personajes caricatográficos que ha calado profundo en el imaginario nacional es «Aleida», creación de Vladimir Florez (Vladdo). Aleida, una mujer de rostro aguileño, joven, ejecutiva y con una relación conflictiva con el género masculino que transita con ambivalencia entre los sentimientos amor-odio y expresa el conflicto interior de la mujer liberada de finales del siglo XX. Las feministas la aman, los hombres la toleran. Sin boca en el rostro pero con una lengua afilada y sin reatos que expresa opiniones francas, abiertas y desabrochadas (desbragueta-das podría decirse) sobre los hombres, el sexo, el matrimonio, las otras mujeres, han llevado a Aleida, a convertirse en motivo de comentario y análisis tanto en los corrillos de té de las señoras de club y las logias feministas hasta en los círculos periodísticos y académicos. Nacida en Atacames, Ecuador, una tarde de almuerzo, saltó a las viñetas de Vladdomanía, en *Semana* y de allí adquirió una vida independiente que la ha llevado no sólo a tener ediciones propias como «Aleida a flor de piel» y a exhibirse en distintos salones de humor, sino también a ser fotografiada, en carne y hueso, por el artista colombiano, Carlos Duque, para su más reciente exposición fotográfica (2002). Como lo afirma Germán Fernández en «A punta de lápiz»: «Con seguridad el éxito de Aleida no habría sido posible sin ese desparpajo verbal de frases certeras y glosas lapidarias, con el que Vladimir Florez, se ha identificado desde que irrumpió en la caricatura colombiana desde 1986 (pp. 72 y 73).

La historieta

En el contexto mundial, el género de la caricatografía con mayor desarrollo en la industria cultural es la historieta. Roman Gubern (1994) define las notas

características de la historieta como una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética.

La primera pregunta que asaltará al lector, como muchas veces nos lo preguntamos con Germán Fernández, en nuestros largos paseos peripatéticos por la ciudad de Bogotá, será: ¿Se puede considerar la historieta como un género dentro de la caricatografía? La respuesta, que ya intuíamos, nos la confirmaría posteriormente el especialista Claude Moliterni:

«A estas narraciones las hemos denominado *comics* porque, durante 25 años, fueron esencialmente cómicas. Hasta 1929 no apareció el primer cómic realista, «Tarzán» de Harold Foster, inspirado en la obra de Borroughs» (Diccionario enciclopédico Salvat, v. 57).

Pero además de su condición histórica ligada a narraciones gráficas que hacían reír, el planteamiento narrativo de la historieta recurre a escorzos forzados, encuadres, y manejos de luz y soluciones gráficas que si bien no buscan hacer sonreír al lector, poseen la recarga propia de lo caricaturesco.

De manera que la historieta hace parte integral de la historia de la caricatografía colombiana. Por lo cual son necesarias, para contextualizar al lector, unas breves acotaciones sobre el extenso campo de la historieta.

En la década del sesenta, como una respuesta a la insoslayable presencia de la historieta en la sociedad del siglo XX, distintas disciplinas del saber abordaron el análisis de este medio de comunicación como un referente teórico digno de sus miradas conceptuales. Vale recordar la influencia que ejercieron durante más de tres décadas los estudios como «Análisis marxistas de los comics» y «Cómo leer al Pato Donald» de Ariel Dorfman y Armand Mattelard, que propiciaron lecturas ideologizadas de la producción caricatográfica y de alguna manera satanizaron el consumo de este tipo de material. Evidenciaban estos textos la capacidad de penetración ideológica de las historietas, su función neocolonizadora e imperialista. Roman Gubern (1994), el menos ideologizado de los estudiosos del cómic, en aquella época señala, entre otras: «Así pues el dibujante del cómic no es más que una pequeña pieza que forma parte de una compleja organización industrial que obedece a la lógica de todos los *mass media* basados en una tecnología costosa y por lo tanto controlada por el capital» (p. 58) o cuando comenta la aparición de los sindicatos de tiras cómicas y su incidencia en la producción de los historietistas: «La estandarización antes señalada condujo, como era inevitable, a posiciones conservadoras destinadas a preservar el conformismo del material para no herir susceptibilidades de su variadísima clientela internacional. Tal actitud se consolidaría en la industria y si ciertos comics norteamericanos se orientaron desde 1945, hacia la propaganda anticomunista fue debido, además de otras razones políticas, a que los países socialistas no publicaban tales comics y no había, pues, mercado que perder» (pp. 71 y 72).

Cabe citar a «Mitos y monitos» entre los esfuerzos latinoamericanos de comprensión de la historieta y su función social en contextos determinados, un intenso estudio de la producción de historietas en México, realizado por Irene

Herner (1979) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Pero allí también el sesgo ideológico se tomará por asalto el análisis de la producción caricatográfica: «En relación con la historieta, también es común referirse a la penetración cultural. Efectivamente la ideología imperialista se presenta de gala en los *monitos*. A través de sus *inofensivos* cuadritos iluminados nos nutrimos de las concepciones que nos impone la *raza superior*, especialmente la del Tío Sam. Nos convencemos de que la actitud consumista es la *adecuada*, pero sobre todo de que los productos y los ideales extranjeros, especialmente los del *great american dream*, son los *mejores*. Se nos hace consciente de nuestra *debilidad*, de nuestra cultura *inferior* y se nos invita a arribar a las consignas de los *justos*, a la de los poderosos caballeros del oeste y a las de los industriales del norte» (p. 281).

La mirada ideológica de Irene Herder llegó al extremo de enjuiciar a uno de los autores latinoamericanos más comprometidos con la izquierda y a ningunear una obra que mostró caminos alternativos para la izquierda latinoamericana, en la producción de la caricatografía. Hablamos de Eduardo del Río (Rius), promotor en Latinoamérica del ensayo caricatográfico. Autor entre otros de «Los Supermachos» y «Los Agachados», así como de ensayos caricatográficos sobre Marx, Engels, el capitalismo, la plusvalía, mediante los cuales buscaba democratizar el acceso de grandes sectores y crear conciencia entre la población mexicana de temas complejos que afectaban su cotidianidad.

Era entonces el tiempo de la guerra fría. Sin embargo, a quienes condenaban las tiras cómicas por su carácter ideológico se les olvidaba que no existe en el mundo el más sencillo acto humano exento de un valor ideológico. La ideología, más allá del discurso, es ante todo una actitud frente a la vida. Nuestro pensamiento, nuestro ser, se objetiva en cada una de nuestras creaciones, de allí, que fuera de censurar las historietas, hasta el límite de condenar a Latinoamérica a un analfabetismo visual, se debió aprovechar su capacidad comunicativa para favorecer nuevas lecturas ideológicas de la realidad.

No obstante, es necesario subrayar que este debate sociológico evidenció la gran industria cultural que se movía detrás de la pretendida inocencia de la historieta y sirvió, además, para que esta forma de comunicación tuviera un estatus propio dentro de las ciencias de la comunicación y se intentaran lecturas semiológicas de la caricatografía en todos sus géneros. Hoy por hoy, gracias a los aportes de ese debate, se entiende la caricatografía como un lenguaje que tiene sus propios códigos sintácticos, semánticos y pragmáticos.

A nivel narrativo la historieta se puede dividir en los subgéneros de *tira cómica*, *historieta corta*, *revista de historieta*, *libro de historieta*. Preferimos aquí estas definiciones frente a *fanzine*, *bandes dessinée*, *comics*, *comic strip*, por considerarlas no sólo más castizas, sino de mayor precisión denotativa y connotativa.

En el caso de la producción y consumo de la historieta en Colombia cabe afirmar que, aunque en el ámbito del consumo el imaginario de los colombianos se nutre, durante la primera mitad del siglo, de historietas importadas de Estados Unidos y México, en el ám-

bito de la producción este género no ha tenido el desarrollo de otras naciones. Sólo después de la década del setenta algunas publicaciones europeas entran a circular entre los cultores de la caricatografía y motivan una nueva actitud entre los creadores del género. De tal forma que la historia de la historieta en Colombia puede ser resumida, desde la perspectiva de la creación y divulgación, como una serie de tentativas de consolidación del género por grupos reducidos de creadores para grupos reducidos de lectores. Una revisión de la «Cronología de la historieta colombiana» publicada por Jorge Peña (2000) en la revista *Klandestinos* 3 y complementada por José Campos, confirma esta aseveración.

Adolfo Samper, quien se distinguió como uno de los pioneros de la caricatografía política colombiana, es considerado igualmente el padre de la historieta en Colombia. En 1924 publica la historieta «Mojicón», una adaptación de la tira cómica «Smithy» publicada por aquella época en el diario estadounidense *Daily News*. Según cuenta Martha Segura: «lo rebautizó Mojicón, le dio una novia y un hermanito llamado Bizcochito y lo puso a vivir aventuras descomplicadas, para niños. Todo terminó con el cierre de *Mundo al Día*, victima de la crisis de los años treinta. A Samper no le dolió mucho la desaparición de Mojicón, ya que nunca lo reconoció como propio (nunca lo firmó), había sido más resultado de la necesidad que de la creatividad» (Segura, 1987).

Dos décadas más tarde el fisonomista caricatográfico Franklin, mientras trabajaba en el periódico *El Liberal*, incursionaría en el terreno de la historieta con el personaje «El aprendiz de dictador» (1942), y tres años más tarde crearía para el semanario *Comandos* su segunda tira cómica: «El preso Rayitas» (1945). En esta misma década Samper publicará en la revista *Sábado* las historietas «Amacise» y «Misía Escopeta» (1943). «Con don Amacise, Samper caricaturizó en personajes específicos –don Amacise y Misía Escopeta– el espíritu de la clase media bogotana. A esta solterona y a su amigo vividor y arribista los rodeó de modelos igualmente verosímiles como el empleado público, el comerciante, la suegra, el manzanillo, y con todos ellos armó un universo propio» (Segura,1987). «Las aventuras de Bambuco» y «Piolín» (1948) fueron otras de las propuestas de Samper de fugacísima aparición en el diario *El Tiempo*.

Pasarían otras dos largas décadas de silencio en el género de la historieta, hasta la publicación en 1962 de la tira cómica «Copetín» del caricatógrafo Ernesto Franco. En esta historieta, publicada domingo a domingo en *El Tiempo*, el espacio urbano de la capital de la república sirvió de escenario para que una gallada de gamines bogotanos, comandados por Copetín, realizaran apuntes mordaces sobre la situación económica y política del país. La concepción de Franco eludía el trillado camino del superhéroe, estereotipo señalado por la historieta norteamericana, al que recurrirán muchos de los historietistas latinoamericanos para la producción de sus argumentos.

Entusiasmados con el espacio abierto por Ernesto Franco, un grupo de jóvenes talentosos con deseos de incursionar en este género caricatográfico, entre los que figuraron Carlos Garzón,

Jorge Peña, Nelson Ramírez, Julio Jiménez y Jorge Duarte, organizan la primera muestra de dibujantes de historietas en la Galería del Colombo-Americano (1967). Allí surgiría la revista *Superhistorietas* con personajes como «Maku», «Dago», «Cirilo». Sin lugar a dudas esta quijotesca empresa abriría la puerta para los diarios colombianos acogieran las propuestas de los cultores del género. Fue así como tres años más tarde *El Tiempo* publica «Calarcá» (1970) de Carlos Garzón, una historieta que recoge la zaga de «Tarzán de los monos» de Edgar Rice Borroughs dibujada por Hogart. Con esta influencia, que se aprecia en el desarrollo gráfico de su historieta, Carlos Garzón resignifica la figura mítica del indígena Pijao que enfrentó a los conquistadores españoles. Por su parte *El Espectador* publicará «La Gaitana», una historieta de Serafín Díaz, que cuenta –bajo la inocultable influencia de Hogart– la venganza de la indígena colombiana sobre los españoles que asesinaron a su hijo. En el mismo año el desaparecido diario *El Pueblo* de Cali publicaría «Ibaná», con guiones de M. Puerta y dibujos de MkCornick, «El teniente colombiano» y «El castillo de los frailes» de Juan Valverde. José María López Pepón, quien realizara en televisión el programa «Minimonos», incursiona en la edición de una revista del mismo nombre con sus personajes «Papá Jipy», «Los Chiconautas», «Zipita», «Protin», «El agente ZZ7», «Vladimir», «Los Sardinos», «Los Minimonstruos», «Jojoa». A la revista *Minimonos* se vinculan los dibujantes Juan Valverde, Hernando Chato La Torre Jr., Patricia Donald, Bernardo Rozo, Ronald Cristofanni, Hernando Campos. Carlos Garzón viaja a Estados Unidos y se vincula con Al Williamson –otro historietista de ascendencia colombiana que trabaja para las grandes multinacionales de historietas– en la realización de historietas como «Roldán el temerario», el «Agente X9» y «Big Ben Bolt». Según Jorge Peña, estos dos historietistas colombianos, trabajarán en la elaboración de la segunda parte de la «Star Wars» de la Marvel Comics.

La década del ochenta se inaugura con la aparición de la revista *Los Monos* de *El Espectador* (1981) con la asesoría del veterano historietista Jorge Peña. Esta publicación les abrirá la puerta a jóvenes cultores del género de la historieta. En esta etapa, aparecen entre otras historietas: «Los cuidapalos» de Jaime López, «Pacho y el dibujante» de Diego Toro, «Las señoritas Rueditas de Socorrópolis y Timoteo» de Erres, «Los aborígenes» de Harry, «Amorfos» de Dagoberto Cruz, «Los marcianitos» de Efraín Monroy y «Tucano» de Jorge Peña, un héroe criollo que calca en su guión y dibujo la historia de Tarzán.

En solitario, el también veterano historietista Jorge Duarte elabora y edita por cuenta propia «La tomata de la embajada» (1981). La primera historieta política publicada en el país que parodia los sucesos de la toma por parte del M-19 a la sede de la Embajada de República Dominicana.

Paralelo a este desarrollo en la capital del país, un grupo de estudiosos de la caricatura se unen en Cali en torno a la revista *Click*. Una revista pedagógica y de expresión creativa que alcanzó cerca de nueve ediciones e inició un trabajo de apropiación de los códigos de este género en el contexto vallecaucano. León Octavio, el conocido autor de

«Balita» (1980) y «El bando de Villamaga», Felipe Ossa, autor de «Historia de la historieta», José Campo, autor de la revista *underground La Mala Compañía*, Ricardo Potes, autor de «Soldados zona bananera 1928», Hans Anderegg, ilustrador de «Carvajal», Jorge Saavedra, Marco Aurelio Cárdenas, Wilson Ramírez, y Gilberto Parra, se integran en torno a esta revista. Desde sus páginas inician una tarea que incluía, además de la divulgación de las creaciones de los integrantes del grupo, la capacitación a los lectores para brindarles mayor competencia interpretativa de este tipo de textos. Posteriormente Ricardo Potes (ya fallecido) motivará a un grupo de estudiantes de Bellas Artes de Cali, para editar la revista *Gazapera* (1987). José Campo, por su parte, mantendrá una constante actividad durante las dos décadas de finales del siglo XX para favorecer el desarrollo del género de la historieta en esta región del país. Con su hermano Oscar, edita el libro de historietas «Historia de Indias» (1990) y constituye, en compañía de William Alzate Jurado, Fernando Suárez y Alex Bolívar el grupo y revista *Tercer Milenio* (1991). Entre los logros de José Campo figuran la publicación en el periódico *La Palabra de la Universidad del Valle* de la sección «Viñetas negras» (1992); el Primer Salón de Historietas y Caricatura (1991), la publicación en el periódico *El Occidente de Cali* del suplemento *Calicromía*, y la edición de la revista *KLANDestinos* (1996). En 1998 presenta en el marco del V Salón de Historietas y Caricaturas, la revista *Arsenal*, con la participación de Catherine Dossman, Carlos Carrillo, Andrés Alegría, Sebastián Bayona y Fernando Suárez (autor del libro de comics «La feria de los no mutantes», 1998), y en 1999 lanza la revista *Arka* con el apoyo de la Fundación ATMA. Sin duda alguna, el Salón de Historieta y Caricatura, que se realiza en Cali, es una de las iniciativas de divulgación de mayor trayectoria a nivel del país, pues en septiembre de 2002 realizaba ya su novena edición. Como respuesta al trabajo tesonero y tozudo de los caleños, agrupados en Tercer Milenio Comics, la historieta vuelve a las páginas del periódico *El Occidente de Cali* con «Tito» y «Comandos verdes» de Fernando Suárez, «Chiribicas» de Carlos Gómez (Hormiga), «Calipso» de José Campo y «Anarquito» de Warner Wallis (1998).

Jorge Peña reseña la aparición en esta misma década de «Bolívar» (1983), una biografía del libertador en formato de historieta e «Historias del boxeo» (1986), como dos realizaciones de los hermanos Sierra y la aparición de la historieta «Fuerzas extrañas» de José Juliao y Armando Rosales (1983).

El único caricatógrafo integrante del Cartel del Humor que incursionó en el campo de la historieta con un proyecto editorial concreto, fue José Roberto Agudelo Zuluaga (Azeta). A partir de una ilustración caricatográfica que realizará para el diario *El Espectador*, creó un fascinante personaje, tímido, introvertido, soñador y culto, que de alguna manera autografiaba el mundo del autor y lo llamó «El hombre que imaginaba». A la par de este libro de tira cómica de corte surrealista, desarrolló también «Corazones», otro libro de tira cómica con pretensión más comercial, donde plasma su capacidad para el manejo de humor caricatográfico.

Aunque uno de los factores que ha retrasado el desarrollo de la historieta en Colombia es la falta de visión empresarial y de compromiso de las editoriales del país por crear una industria cultural en torno a la historieta, es necesario resaltar el esfuerzo en este campo de Editora Cinco, empresa que edita la historieta semanal *La Capitana* (1983), dibujada por los hermanos Valbuena, con guiones de Liliana Cadavid y la historieta quincenal *Montecristo* (1985), una adaptación que realizó JairoA del acervo humorístico del más grande caricatofonista colombiano: Guillermo Zuluaga.

En la década del noventa, luego de haber intentado la creación de la revista de humor e historieta *WC* en compañía de Fernando Mancera (1985), Bernardo Rincón y Jorge Grosso realizan las Ferias y Fiestas Mundiales del Cómic (1991). Este evento tiene como escenario el marco de la V Feria Internacional del Libro, y cuenta con la participación de importantes caricatógrafos latinoamericanos: Caloi, Laerte, Fontanarrosa, Garzón, Oki. Allí relanzan el *Bus*, en formato tabloide, publicación que sintetiza la muestra del pabellón. Una nueva división al interior del Taller del Humor dará origen a la revista *Acme Comics*, liderada por Bernardo Rincón en compañía de Gilles Fauveaud. Con ella se inicia una de las aventuras más significativas para la divulgación de la historieta en Colombia. Esta publicación conquista rápidamente un reconocimiento público que le merece la Beca Colcultura 1993. Inspirados en *Heavy Metal*, revista que les permite acceder al lenguaje gráfico internacional y a las propuestas de Moebius, Pratt, Corben, Toppi, entre otros, los jóvenes colombianos intentan la aventura de construir una expresión propia de su cotidianidad. En las historias aparece la caótica ciudad de Bogotá, referenciada como espacio urbano de las tramas narrativas (Caramelot, Leocomix, Pepe, Quiló, Muyi, Víctor, Rosales, Nigio, Santiago, entre sus participantes).

En *Acme* la realidad social del país se encuentra también caricaturizada en propuestas como «César» (Gilab) «La abuelita» (Gilab y Leocomix) y «Calvin y Homes» (Gilab), criticas manifiestas a los desarrollos económicos, políticos y sociales del período Gaviria. En este aspecto la historieta se acerca y toca las notas características del género del comentario político, al brindarle aspectos de temporalidad y contexto que circunscriben su lectura a un tiempo y espacio determinado, lo cual demandará –con el paso del tiempo– una lectura histórica de estas viñetas.

Paralelo al trabajo pionero de Acme, un grupo de jóvenes de Medellín incursionan en la producción de sus homólogas *Zape Pelele* y *Agente Naranja* y la Escuela Nacional de Caricatura presenta su revista *Urraca Mandaca*. Publicaciones que evidencian en su estilo de diagramación una influencia de Acme. Max Milfort, Diego Cardona y Andrés Vargas son los autores intelectuales y materiales de *Zape Pelele*, una revista de lenguaje verbal y visual agresivo con tufillo *underground*. Sus parodias de carácter contestario y rebelde, que no da tregua a los lectores, recogen de manera ácida su particular juicio y apropiación de las ofertas culturales de los medios masivos de comunicación. Las series y telenovelas «Beverlly Hills», «El renegado», «Los pecados de Inés de Hinojosa», «Hombres», «Las Jua-

nas», «Perro amor» dan pábulo a las versiones (algunos lectores preferían el término *perversiones*) caricatográficas de sus autores. Acompañan este universo un grupo de personajes grotescos como el propio «Pelele», «Peleleman», «Capitán Colombia» y «Plácido Bonilla». Este último, una copia al carbón de «Boogie el aceitoso», realizada por Andrés Benítez (Beni), colaborador constante de la revista. Por su trayectoria y permanencia frente a un sinnúmero de revistas que aparecen y desaparecen con su carga novedosa de cultores o aficionados de este género, *Zape Pelele* constituye otro hito significativo en la historia de las publicaciones de historieta colombiana.

El diario *El Tiempo*, caracterizado por promover la historieta extranjera («Tarzán», «El Fantasma», «Olafo», «Calvin y Hobbes», «Mafalda»), le abre espacio a «Cuentos dibujados», una tira cómica del caricatógrafo bogotano Santiago Díaz López (1970), quien se apoya en su formación como diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia y en su trayectoria como ilustrador caricatográfico de las publicaciones *Tablero*, *El Tiempo*, *Caja de Herramientas*, *Pizarra* y *Tiza*, para plantear con desenfado y optimismo una serie de historias donde la ternura, el asombro y la poesía se convierten en correlatos de una propuesta gráfica que roza la ingenuidad del dibujo infantil.

Por su parte el diario *El Espectador* invita a Adriana Mosquera Soto (Nani), bióloga de la Universidad Distrital, ganadora de dos menciones en el premio internacional Cafam (1990-1995) y con experiencia como ilustradora caricatográfica en *El Nuevo Siglo* (1992) y en el propio diario (1993), a presentar una tira cómica para la revista *Los Monos*. «Yo ya tenía inventada a Magola como ilustración, así que busqué los diálogos y empecé a hacerla semanal; más o menos cuatro meses después me preguntaron que si era capaz de hacerla en forma diaria, fue todo un reto pero empecé y duré en ello casi dos años». Surge de esta forma la tira cómica «Magola» (1996), una de las pocas historietas en el mundo realizada por una mujer. Empieza para Nani una meteórica carrera que la lleva a publicar también en *El Tiempo* y a ilustrar libros sobre diferentes temas, y a Magola a convertirse en un personaje nacional con universo propio. «Magola» empieza a pasearse por las exposiciones de humor: Exposición Colectiva Colombiana, sala central del pabellón de la caricatura, Bogotá, (1997, 2000), La Conque, 4ª Feria del Cómic Ciudad de México (1997) y a aparecer en diferentes libros. La presidencia de la república invita a Magola a participar en «Tú tienes derecho», una cartilla sobre delitos sexuales, Nani le publica «Así es Magola» (1997), la editorial Mac Graw Hill la escoge como apoyo gráfico para los textos de «Español de bachillerato» (1997), la Editorial Oveja Negra la invita a ser protagonista en sus libros de historieta «Hogar dulce hogar» (2000) y «La verdadera historia de Eva» (2000). Como si fuera poco se convierte en la imagen corporativa de la ONG Colombiana Mujeres de Éxito (1999). De la mano de «Magola» y de su esposo el caricatógrafo Turcios, Nani viaja a España. Por su condición de mujer historietista Nani es invitada como profesora honorífica del humor, por la Universidad de Alcalá (1998) y se

HERMÓGENES
LIBERTAD ES LO QUE SIEMPRE TE HE DADO !!
OPORTUNIDADES DE SENTIRTE MUJER !
HE SIDO LA LLAV...
LA LLAVE... ¿ SABES DÓNDE DEJÉ LA LLAVE DE SU CINTURÓN DE CASTIDAD ?
JAIRO PELÁEZ.

Figura 3: Hermógenes, personaje caricatográfico de Jairo Peláez.

vincula en condición de colaboradora al Centro Asesor de la Mujer de Alcalá de Henares (1998-2002). Por su parte «Magola» se pasea de exposición en exposición: en las Muestras de Humor Gráfico Universidad de Alcalá de Henares (1997-2001), en el Festival Internacional de Humor Perpiñan-Francia (2000-2001), en Alcalá de Henares (2000), en el Festival de Banda Deshenada, en Portugal (2001) y se presenta muy maja en los diarios y revistas españolas *A las Barricadas* (1997-1998), *Interviu* (2000-2002), *Desnivel*, *Grandes Espacios* y *Escalar* (2001-2002) e incluso la Editorial Bruño le publica un libro en la serie *Lobo Rojo* (2000). Por su recorrido Nani se convierte en la historietista de mayor éxito de Colombia, y «Magola» en la única historieta colombiana con dimensión iberoamericana.

En esta misma década, dos historietistas extranjeros, Kaparó y Rabanal, participan del proceso caricatográfico colombiano y aportan una nueva dimensión al desarrollo de este género. El argentino Daniel Rabanal publica en el diario *El Espectador* la historieta «El Gato» (1996), premiada ese mismo año en el Lucca Comics & Games, en Italia. Narración gráfica que recrea con minuciosa belleza el patrimonio arquitectónico y cultural de Bogotá, posteriormente se vincula con *Semana*, donde realiza caricatografía política a través de su sección «El cielo.com». El cubano Kaparó, quien había colaborado con *Acme* y *Top Secrets*, se asocia con Bernardo Rincón para trabajar proyectos, como *Hixtorieta* (1999). Las viñetas de Kaparó, además del manejo depurado de la figura humana y una línea limpia y directa, recurren al color y al diseño gráfico, para brindarle un tono onírico a sus relatos.

A finales de la década del noventa el diario *El Tiempo* publica la historieta «Hombres de acero» (1998) de Carlos Alberto Osorio. Un trabajo pulcro en su diseño donde el concepto de montaje cinematográfico y el conocimiento y manejo narrativo de la figura humana construyen relatos de la lucha entre el bien y el mal. Los personajes y sus relatos, que recuerdan las aventuras de Rambo, parecieran diseñados como una campaña institucional para mejorar la imagen del ejercito colombiano.

El 25 de enero de 1999 marca la historia de Colombia con una de sus mayores tragedias: el terremoto de Armenia. En este contexto surge como propuesta pedagógica para la reconstrucción que adelantará el polémico Forec, la historieta «Los nuevos vecinos» de Luis Fernando Trujillo (Lucky). La invitación de Viva la Ciudadanía a este artista

plástico quindiano, egresado como publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, constituía un reconocimiento a una trayectoria dedicada al ejercicio profesional de la caricatografía. Lucky había sorprendido a la prensa nacional con su participación en el Festival Mundial de Humor Gráfico Calarcá 89 con su propuesta «Gajes de modelos», interpretación caricaturesca de cuadros de los más famosos pintores del arte universal, por la cual recibió Mención de Honor en el certamen. Una propuesta innovadora, resultado de una trayectoria que contaba con exposiciones colectivas de humor en Bogotá, Medellín, Manizales, Pereira y la propia ciudad de Armenia, al igual que colaboraciones permanentes para las revistas *Activa* y *Toma 7* de México (1983-1985) y la beca Colcultura de historieta (1993) para su proyecto «La caída del imperio humano. «80 páginas aún inéditas, en la que se abordan las expectativas más profundas del hombre de fin de siglo, en medio de una tensión escatológica que sólo parece resolverse con la fórmula del respeto por la diferencia», como lo señala Germán Fernández (2000, p. 34).

El despuntar del siglo XXI sorprende al periodismo colombiano con la desaparición del diario *El Espectador*. Sin embargo, el nuevo semanario *El Espectador* (2001), fiel a su política de apoyar la historieta colombiana, vincula a las páginas de su suplemento dominical *De Mente* a Nani con su personaje «Magola» y a Jarape con «Cándida», una prostituta instruida y creativa con vocación de sicoanalista, que aconseja a las personalidades nacionales desde cualquier esquina de sus ciudades. En un nuevo coletazo *El Espectador* rediseña todo el semanario, pero no deja de incorporar la producción nacional en su sección de entretenimiento «Goce». Vincula de nuevo a Jarape con la tira cómica «Hermógenes» y a Eduardo Cañizales con la tira cómica «Timo». Este artista , nacido en Cali en 1972, egresado de Bellas Artes y con maestría en animación por ordenador y síntesis de imágenes de la Universidad de Islas Baleares, refrenda con su trabajo una trayectoria de reconocimiento internacional que lo ha llevado a desempeñarse en la dirección de arte del Comet Entertaiment de Canada y profesor de teoría de Imagen en la Escual de Arts Nova, en Palma Canada (2000-2001) y a publicar en las revistas *Esquitx*, *El Boligraf*, *D-P* y en el diario *Última Hora* de Palma, Canadá.

Aunque de manera tribal y de consumo especializado, se puede afirmar que la década del noventa, es sin duda, la década de la historieta en Colombia. Seminarios y eventos como «Comics, otra visión» (1994), exposición realizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, «Art Comics» (1996) exposición organizada en Manizales, «Bajo tierra», Primer Festival de Comix, promovida por Constanza Espitia para auspiciar una mirada a la historieta *underground* colombiana, la Primera y segunda Convención Nacional de Comics (1998-1999), organizada por los integrantes de la revista de historietas *Maldita*, «Comiciudad» (1999), liderada por la Escuela Nacional de Caricatura, evidencian la creciente acogida de la historieta, como medio de expresión de una realidad social propia, y medio de consumo de propuestas internacionales de fenómenos globales como el manga, que tiene su origen en la propuesta del

artista japonés Osamu Tezuka, en la década del cuarenta.

Otro signo positivo de la producción de historieta en la década del noventa lo registra la revista *Klandestinos* de Cali. En su segundo número reseñan el trabajo de Carlos Mario Miraña, investigador asociado al Programa de Educación Bilingüe del Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC y del ilustrador C. Alfredo López Garcés, quienes realizan la cartilla «De correría con los negritos», donde se incluye una historieta en lengua paéz. «Esta historieta forma parte de un grupo de materiales centrados en conocer las fiestas de diciembre entre los nasa (paeces). Estas son un pretexto para explorar, conocer, investigar y practicar las costumbres, los ritos, las fiestas, la música, la danza, la lengua hablada y escrita (nasa yume, y castellano)... para conocer la diversidad cultural dentro de los nasa, su territorio, su historia... Es resultado de un proceso investigativo de más de diez años realizado en el Programa de Educación del Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC» (*Klandestinos*, no. 2). Esta experiencia muestra una interesante vertiente para la utilización de la historieta en la afirmación de la identidad y el rescate del patrimonio vivo de los colombianos.

La aparición de eventos institucionales como «Bogotá ciudad que sueña», donde resultaron ganadores Santiago Díaz con su historieta «Cuentos habitados», Andrés López y Alberto Rodríguez con «Emilio: 18:30» y Giovanni Castro y Andrés López con «El custodio», así como la edición de la revista de historieta *Top Secret* (1996) patrocinada por la Fundación Social y el Premio Internacional de Historieta Top Comic, cuyos ganadores fueron Andrés López Nigio con «Tesla» y Jorge Ávila con «La fábrica», o la historieta «Silverio» con guiones de Juan Karca y dibujos de Carmelo Vergara, editada por la Fundación Amigos de la Verdad y auspiciada por la Alcaldía de Bogotá, con recursos de la Comunidad Económica Europea, demuestran el interés de personas, colectivos e instituciones por apoyar y valorar en el contexto nacional, esta forma de expresión considerada en el mundo como el noveno arte.

Bibliografía

De Roux, Francisco: «Nota introductoria» en «Balita la bala perdida. Las aventuras de la Paz», Cinep, Bogotá, 1989.

Diccionario Enciclopédico Salvat, Espasa Calpe, Madrid, v. 1.

Duarte, Jorge: «Un año espantoso», Duarte Editor, Bogotá, 1982.

Fernández, Germán: «A punta de Lápiz. El Quindío en la caricatografía colombiana», Gobernación del Quindío, Gerencia de Cultura, Armenia, 2000.

Gubern, Roman: «El lenguaje de los comics», Ediciones Península, Barcelona, 1994.

Herner, Irene: «Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México», Universidad Autónoma de México y Editorial Nueva Imagen s.a., México, 1979.

Klandestinos, a. I, no. 1, Tercer Milenio, Cali, 1996.

–, a. II, no. 2, Tercer Milenio, Cali, 1998.

Mosquera, Adriana: «Entrevista por internet con la autora de Magola».

Osorno, León Octavio: «Balita la bala perdida», Edición personal, Cali, 1978.

–: «Balita la bala perdida. Las aventuras de la paz», Cinep, Bogotá, 1992.

Peña, Jorge: «Cronología de la historieta en Colombia», *Klandestinos*, no. 3, Cali, 2000.

Pepón: «Ahí están pintados», Intermedio Editores, Bogotá, 1992.

Posada, Félix Roque: «Historia ilustrada de América. 500 años de resistencia indígena, negra y popular», 1992.

Samper, Daniel: «Caballero en los tiempos de los *cartones*, en «Reflexionémonos» de Antonio Caballero, Fondo Editorial Cerec, Bogotá, 1986.

Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

Andrés Colmán Gutiérrez y Roberto Goiriz
Investigadores, Asunción, Paraguay

Resumen

En Paraguay, a pesar de las dificultades que impone el subdesarrollo cultural, la historieta y el humor gráfico han podido plasmarse con mejores posibilidades que otros géneros artísticos, como el cine. Es lo que nos muestran en estas páginas los creadores de ese país, con historias y trazos de calidad y profesionalismo internacional.

Abstract

In Paraguay, notwithstanding the difficulties imposed by the cultural underdevelopment, the comics and the graphic humour could shape themselves with better conditions than other artistic forms as the cinema. This is what in these pages the creatives of that country show to us with histories and drawings of international quality and professionality.

En Paraguay, a pesar de las dificultades que impone el subdesarrollo cultural, la historieta y el humor gráfico han podido plasmarse con mejores posibilidades que otros géneros artísticos, como el cine.

Existen valiosos antecedentes en experiencias gráficas realizadas durante la guerra de la Triple Alianza (1865-1870), cuando un grupo de creadores utilizan los grabados satíricos para ridiculizar al enemigo, a través de publicaciones legendarias como *Centinela* o *Cabichu'i*.

En los inicios del siglo XX surgen varios precursores: Miguel Acevedo, Juan Ignacio Sorazábal, Andrés Guevara. Este último, con toda su exitosa carrera desarrollada en Argentina y Brasil, de la mano de los grandes diarios y revistas de esos países.

En los años sesenta, la revista *Ñande* publicaba trabajos de Fiorello Botti y de Gugliota, mientras la revista infantil *Farolito* publicaba «Ivo, el piloto audaz» de Tata, probablemente la primera historieta paraguaya, con todos los códigos habituales del género, asumida como lenguaje propio, entre el humor y la aventura.

En la pasada década del setenta, dibujantes y escritores editan en Asunción la revista *Je Je Grap*, quizás la primera publicación dedicada enteramente al humor, y en menor medida a la historieta satírica. La dirigía Reinaldo Martínez, con la colaboración de Nico Espinosa, Ramón Rojas, Cacho Sana-

Figura 1: Caricatura política por Andrés Guevara.

bria, Manuel Mosteiro, Ricardo Yust-man y César Hermosilla. Este último llegó a ser jefe de redacción de la conocida revista argentina *SuperHumor*®. Cuando desaparece, se edita *Pukara*, de efímera vida, con la dirección de Castilla Araujo.

En 1977 aparece el diario *Hoy*, con chistes y caricaturas de Nico Espinosa. Allí se publica «Pililito y Pankyra», una tira diaria con guiones de Rodolfo Víctor Santacruz, más conocido como Rovisa y «El último Morotoko», con guiones de Helio Vera, ambientada en épocas de la conquista, un delirante retrato de la sociedad de la época, reflejada en el espejo de la historia. Ambas obras ilustradas por Nico.

En 1978, en el *Suplemento Infantil* del diario *Última Hora*, aparece la primera historieta de aventuras con un personaje extraído de la mitología guaraní. Se trata de «Avaré», un niño blanco sobreviviente de un naufragio, criado por un hechicero indígena en los tiempos de la conquista española y convertido posteriormente en un guerrero-sacerdote. La obra es creada por Carlos Argüello y se publica semanalmente. El personaje volverá a aparecer, con el transcurso de los años, en otros periódicos y revistas.

En marzo de 1981, Roberto Goiriz, Carlos Argüello y Juan Moreno se unen para editar *Quimera*, la primera revista paraguaya de historietas, con buena receptividad para la época: casi 1 000 ejemplares vendidos. Aquel histórico número presenta episodios del «Avaré» de Argüello, un personaje costumbrista campesino llamado Lino Meza, creado por Juan Moreno, y una primera obra de ciencia ficción espacial, «Galaktos» de Roberto Goiriz, además de una obra satírica, «Purni de las Llagash» con guión de Andrés Colmán y dibujos de Argüello. Después de una prolongada pausa,

Quimera volverá a aparecer en dos ediciones más, esta vez editada solamente por Carlos Argüello.

Por su parte, en 1984, Roberto Goiriz y Juan Moreno se unen al dibujante Nico Espinosa y al periodista Mario Ferreiro, para editar *El Raudal*. Se trata de una revista del tipo *underground* o subterránea, elaborada al principio de manera casi artesanal, en donde se agrupan diversos humoristas y periodistas que generalmente no tenían cabida en otros medios de comunicación. En esta primera época, en plena dictadura stronista, aparecen un total de siete números caracterizados por un contenido satírico, a menudo contestatario y con un elevado nivel artístico e intelectual. En las páginas de *El Raudal* nacen algunos entrañables personajes del cómic paraguayo, como el anti-héroe «Eyulunex» de Roberto Goiriz, el rockero «Onírico Martínez» de Juan Moreno, o «El Solitario», el disparatado astronauta de Nico.

Figura 2: Humor político de Fiorello Botti.

Dos corrientes

Desde ese momento se crean como dos corrientes bien diferenciadas en la producción de la historieta paraguaya. Una corriente que privilegia más la aventura heroica y las historias costumbristas, impulsada por Carlos Argüello. Y la otra, que abre paso al experimentalismo gráfico, a la búsqueda expresiva de nuevos lenguajes, referenciada fundamentalmente por Goiriz, Moreno y Nico.

Desde la primera corriente, Argüello da nacimiento a una serie de esporádicas revistas como *Quimera*, *Avaré 2000* y *Búnker*, en donde formula logros como el desarrollo de las primeras historietas costumbristas en guaraní, con guiones del escritor Mario Halley Mora, o la incorporación, en su más reciente etapa, de algunos personajes del consagrado guionista paraguayo Robin Wood (éste, al igual que Andrés Guevara en su momento, desarrolla toda su carrera en Argentina, y ahora en Europa, excepto un tímido intento en la revista *Ñande*, en donde publicó durante poco tiempo una historieta basada en la leyenda del popular personaje Peruri-má, ilustrada por el dibujante argentino Gómez Sierra).

Desde la otra corriente, dirigida por Roberto Goiriz, se logra que la prestigiosa Editorial El Lector habilite una *Colección Cómic*, en donde se vuelven a editar varios números de *El Raudal*, esta vez con lujosa encuadernación y

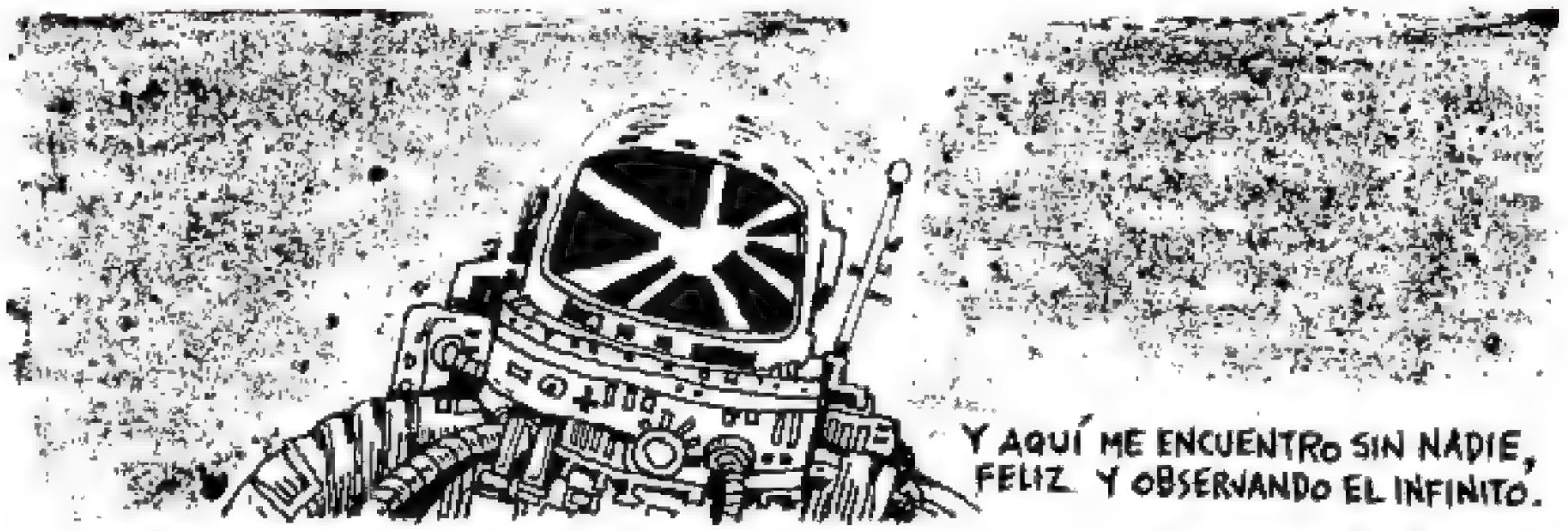


Figura 3: «El solitario» de Nico Espinosa.

uso del color, además de editar una serie de álbumes temáticos como «Al descubierto» (dedicado a recordar críticamente los 500 años del decubrimiento de América), «El voto o la vida» (número especial por las elecciones presidenciales), «Visión parcial» y «Doble o nada» (obra individual de Goiriz y Moreno).

En *El Raudal* también se congregan viejos y jóvenes artistas rescatados del mundo de la publicidad o la creación marginal, como Chester Swan, Rojita, Kike Olmedo, entre otros.

Historietas en los diarios

Desde mediados de la década del ochenta, una buena parte de la producción historietística encuentra espacio en los grandes diarios nacionales. En 1985, *Última Hora* publica durante dos años «Cacho Medina, periodista», una tira diaria de aventuras, con guión de Andrés Colmán Gutiérrez y dibujos de Mario Gatti. En la misma época, en las páginas del suplemento *Correo Semanal* de *Última Hora*, Roberto Goiriz crea a Jopo, un personaje que luego seguirá apareciendo en *El Raudal* e incluso en publicaciones del Brasil.

Paralelamente, el diario *Noticias* publica los domingos un suplemento de historietas de cuatro páginas, en colores, donde junto a producciones extranjeras aparece la obra de Juan Moreno «Crónica urbana», con historias que transcurren en las calles de Asunción.

El diario *Hoy* también crea su propio suplemento de historietas, en donde reaparece «Avaré», el personaje de Carlos Argüello, esta vez con guiones de Andrés Colmán Gutiérrez.

El experimento de publicar historietas nacionales se acaba a principios de la década del noventa, por decisión de las empresas periodísticas.

En 1998, se redita la experiencia, cuando el diario *Últlima Hora* acepta publicar en su contratapa, en colores, exclusivamente tiras de humor e historieta creada por artistas nacionales.

De esta manera, durante más de un año se publican las tiras humorísticas «Ña Ma'era» escrita y dibujada por Nico, «Manzanita» escrita y dibujada por Mario Casartelli, «De un tiempo a esta parte» escrita por Moneco López y dibujada por Casartelli, y la tira de aventuras y ciencia ficción «El viajero» con guión de Andrés Colmán Gutiérrez y dibujos de Enzo Pertile.

Desde noviembre de 1998, el diario *Abc Color* edita una revista mensual, bajo la drección de Goiriz, integrando temas infantiles e historietas del mis-

mo, de Moreno y Argüello. *Arami*, el nombre de la publicación, dura un año.

En 1999 Nico se traslada nuevamente al diario *Noticias* y allí crea en la contratapa la tira «Delmer y la perrada», que es una continuidad del mismo perro personaje que aparecía en «Ña Ma'era». En el mismo diario, Melki, un joven recién llegado al mundo del cómic, crea a su vez a su personaje «Buchito».

Figura 4: «Avaré» de Carlos Argüello.

Los rostros del humor

Junto a la historieta, también se desarrolla el humor gráfico, principalmente en los medios de prensa escrita.

El pionero es Fiorello Botti, un dibujante y humorista autodidacta, que empieza a publicar diariamente desde 1973 viñetas de chistes en la portada y en páginas interiores del diario *Última Hora*. Cultor de trazos rápidos, firmes y gruesos, Botti se convertirá en un agudo caricaturista de la realidad social y política del país durante más de dos décadas, destilando un humor directo, basado principalmente en juegos de palabras y en personajes casi grotescos.

En la década del ochenta aparece el diario *Hoy* y en sus páginas se revela otro joven humorista, Nicodemus Espinosa, quien acabará firmando simplemente Nico. Introduce un estilo de dibujo más suelto y estilizado, y un contenido mucho más crítico y sutil, un tipo de humor más intelectual, con un lenguaje que refleja el modo de hablar de la juventud de la época.

La década del noventa trae otra importante incorporación para el humorismo. Botti se aleja de *Última Hora* y el espacio es asumido por el tándem formado entre el guionista Moneco López y el dibujante Mario Casartelli. Es la primera experiencia de humor gráfico a dos manos y el resultado es gratamente sorprendente. Un humor todavía más agudo y crítico, marcadamente político, con un manejo de la ironía que por momentos se vuelve magistral. El toque de humor impregna además diversas secciones del diario *Última Hora*, hasta el punto en que las ediciones sabatinas incluyen religiosamente una caricatura política en toda la portada, generalmente dibujadas por Mario Casartelli o Enzo Pertile.

Al mismo tiempo, varios otros humoristas gráficos se posicionan en los demás medios de comunicación. En *Abc Color* Carlos Sosa –Caló– despliega su expresiva habilidad para la carica-

Figura 5: Caricatura política de Enzo Pertile.

tura. En *Noticias* Crisbeck trae un estilo narrativo de vanguardia, a menudo con el uso de efectos computarizados. En el diario *Popular* el joven Yor apuesta a trazos sencillos y a un humor directo y casi siempre logrado. Melki en *Noticias*, Vicen en *La Nación*, son otros artistas que también van buscando y obteniendo su espacio expresivo.

Un apartado especial merecen los escritores humoristas, o los periodistas de prensa escrita que han abierto un importante espacio, ya sea realizando guiones de humor o de historietas satíricas para los dibujantes, o creando columnas periódicas de prosas humorísticas.

Uno de los pioneros es Alberto Peralta, quien en la década del ochenta se revela como un agudo humorista al satirizar las costumbres modernas de los paraguayos, en páginas publicadas en el *Dominical* del diario *Hoy*, ilustradas con chistes gráficos de Nico.

En el *Correo Semanal* de *Última Hora*, también a principios de la década del ochenta, inician sus artículos humorísticos Tony Carmona y Gustavo Laterza, con secciones como «El canto del grillo» y «El ojo en la bala». Laterza continuará posteriormente sus columnas de humor en el diario *Abc Color*.

A mediados de la década del ochenta en el semanario *Ñandé* empieza a escribir el periodista Víctor Benítez, con un humor bastante irónico, haciendo gala de un lenguaje popular, que combina el jopará entre el castellano y el guaraní. Luego Benítez recorrerá las páginas de los diarios *Última Hora*, *Abc Color* y *Noticias*, manteniendo su peculiar estilo, que también destila en sus escuchados programas de radio, en horas de la siesta, recorriendo diversas emisoras.

Helio Vera es otro conocido escritor que ha cultivado el humor en sus columnas semanales, primeramente en el diario *Hoy* y actualmente en el diario *Noticias*, además de haber elaborado varios guiones para historietas satíricas. Guido Rodríguez Alcalá en el diario *Noticias* y Rafael Peroni en *Última Hora* son otros habituales columnistas que siguen cultivando el humor, y que casi siempre integran las antologías del género.

Muchos de los trabajos, tanto de los dibujantes como de los articulistas, han sido recopilados también en libros. Botti publicó «Botti forever»; Nicodemus editó «El pilín de Nico» y «Nico D.S.»; también se realizaron publicaciones colectivas como «Humor después del golpe», entre otros.

Cháke!

En el 2000, Goiriz impulsa la organización de «Cháke!» (¡Cuidado!, en guaraní) e integra en el comité organi-

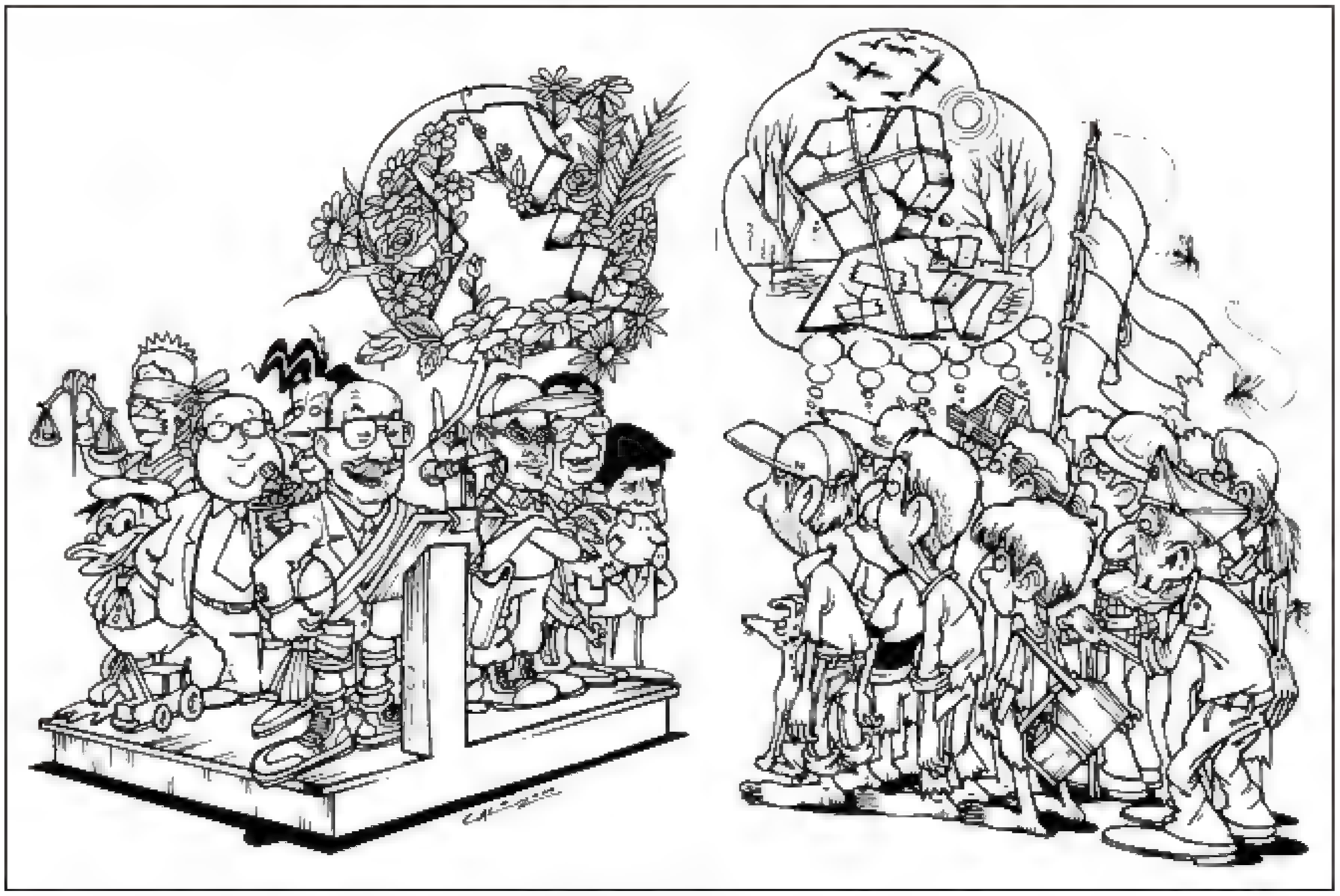


Figura 6: Caricatura política de Carlos Sosa (Caló).

zador a Nico, Argüello y Andrés Colmán Gutiérrez, con el apoyo del Centro Cultural de España Juan de Salazar, del Viceministerio de Cultura y de empresas locales. Se trata del primer evento múltiple en el campo del humor gráfico y la historieta. Por una parte es un encuentro del humor gráfico y la historieta del Mercosur, con invitados de Brasil, Argentina y Uruguay, una exposición de los trabajos de los creadores locales e internacionales, un concurso nacional de humor gráfico e historietas para jóvenes creadores no profesionales y un debate abierto al público acerca de la situación de estos géneros artísticos en los países de la región.

Paralelamente se habilitó una exposición del Certamen de Cómic Injuve, con los mejores trabajos premiados durante un concurso realizado en España en 1999, lo cual permitió apreciar las nuevas propuestas del cómic de la madre patria.

En la misma ocasión los organizadores del encuentro rindieron un homenaje especial a los creadores paraguayos Robin Wood y Fiorello Botti, por su destacada labor.

Robin Wood, nacido en Caazapá, es hoy uno de los más reconocidos guionistas internacionales de historietas, autor de célebres personajes de aventuras como «Nippur de Lagash», «Jackaroe», «Dennis Martin», «Savarese», «Pepe Sánchez», «Martin Hell», «Dago», «Mark», entre otros. Sus historias, ilustradas por los más grandes dibujantes del género, han sido editadas inicialmente en Argentina y actualmente se publican en Italia, España y otros países. Ha recibido en varias ocasiones el premio Yellow Kid, entre otros importantes galardones.

Fiorello Botti, dibujante y caricaturista paraguayo de ascendencia italiana, es considerado como uno de los pione-

Figura 7: «Roque Cazaplagas» de Juan Moreno.

ros del humor gráfico y la caricatura en Paraguay. Empezó a publicar en la revista *Ñandé* y en el diario *Última Hora*. Sus cotidianos chistes sobre la realidad política y social de Paraguay fueron seguidos por lectores de varias generaciones. Botti publica actualmente sus trabajos en el diario *La Nación*.

La presencia de los destacados artistas y escritores de los países vecinos contribuyó a darle un brillo especial al evento: Juan Zanotto, italiano radicado en Argentina, Rodolfo Arotxarena y Fermín Hontou –Ombú– de Uruguay, Fabricio Grellet y Carlos Mota de Brasil, aportaron sus experiencias, mostraron lo suyo y constituyeron el jurado que premió a los ganadores del concurso nacional.

Comic for export

Los contactos iniciados en «Cháke!» –recordada muestra de humor e historieta del Mercosur realizada en Asunción en octubre del 2000– dieron sus frutos poco después, cuando Fabricio Grellet, el escritor brasileño, invita a Roberto Goiriz a viajar con él a uno de los mayores eventos de cómics en el mundo: «San Diego Comic-Con», en California.

Fabricio, además de su trabajo como escritor, desarrollaba en su país la función de agente, representando, entre otros artistas, a Carlos Mota. Ambos trabajaban para varias editoriales de Estados Unidos.

Goiriz logra algunos contactos en la «Comic-Con» e inicia una colaboración con pequeñas editoriales de ese país, colaboración que se ampliaría a través de los contactos vía internet y la incorporación de otros artistas paraguayos a los proyectos.

Para organizar mejor todo el trabajo Roberto crea Tinta Paraguaya, una división de su agencia publicitaria Goiriz Imagen & Cía., quizás el primer intento de profesionalizar la producción historietística en Paraguay.

Así, en el transcurrir de los meses se logró integrar a la producción artística la aplicación del color, letras y efectos onomatopéyicos en formato digital, e inclusive se comenzaron a imprimir las revistas en Paraguay, gracias al bajo costo comparativo en relación con imprentas de Estados Unidos o Canadá.

Una calidad profesional en los procesos de creación y producción a un bajo costo internacional es lo que consiguió abrir una brecha en el mercado norteamericano, e insertar a los artistas paraguayos en el nicho de las pequeñas editoriales, siempre necesitadas de buenos artistas pero imposibilitadas de contratarlos en su país de origen, debido a sus altos costos.

Figura 8: «Crónica urbana» de Juan Moreno.

Entre las obras publicadas hasta el momento, figuran colaboraciones de Juan Moreno con el escritor Chris Kirby («The Dark Side of the Moon», «Way of the Gunfighter»), de Roberto Goiriz y Enzo Pertile con el escritor Skip McRobert (*Bzzz Bee Café*, «The Smell of the Burning Dreams»). El crítico norteamericano Jack Abramowitz, en su habitual columna de la revista *Comics Buyer's Guide*, saludó la aparición de *Bzzz Bee Café* y estacó textualmente lo siguiente: «el arte de Roberto Goiriz es detallado e impactante. Los ricos y vívidos colores de Manuel González, Ruwer Amarilla y Amado Escobar enriquecen el arte tremendamente. Juntos, ellos hacen de *Bzzz Bee Café* una de las más impactantes revistas de comics en las estanterías».

Existen varios proyectos más en desarrollo o esperando su fecha de publicación. Entre ellos «Disgruntled» con guión de Odie Bracy, «The David Letters» con guión de Skip McRobert, ambas dibujadas por Moreno. «Lips Red as a Gaping Wound» del mismo escritor con dibujos de Enzo Pertile. Roberto Goiriz está dibujando para Deadboy Press un superhéroe llamado «The Cure» con guión de Eric Lebow, y además realiza «Purge Black, Red, and Deadly», una miniserie de cuatro capítulos con guión de La Morris Richmond, para Griot Entreprises.

Lo interesante es que todo este proceso se está dando sin que los artistas tengan que moverse de sus sitios, gracias a la magia de internet. Los guiones llegan de allá, invariablemente escritos en inglés, son traducidos en Paraguay y distribuidos a cada dibujante asignado, y una vez que las páginas han sido dibujadas y coloreadas, son enviadas también por correo informático para su publicación, o impresas en Paraguay.

Robin Wood

Un capítulo aparte merece este escritor, nacido en el departamento de Caazapá, cuyo origen familiar se remonta a Australia, desde donde llega un contingente de inmigrantes a fundar la San Cosme, una pequeña colonia rural en Paraguay. De allí su nombre, que es su nombre verdadero y no un seudónimo, como muchos creen.

Wood ha marcado época en los últimos treinta años de la historieta mundial, no solamente por sus guiones, sino por su personalidad, que ha intrigado y cautivado a sus lectores. Desde peque-

THANK YOU, MADONNA, FOR THIS DAY'S FIRST GLORIOUS CUP.
OH, MY! THERE'S NOTHING SPARKY ABOUT THIS BREW.
IT'S SUCKING OUT WHAT LITTLE SPARK I HAVE.
OH! NO!
IS THIS DECAF!?
At the back of the coffeshop...
YOU THERE, OH YUMMY PERFECT CUP OF...
COFFEE! PLEASE LET ME HAVE A SIP.
SO I'LL BE PERFECT LIKE YOU.

Figura 9: «Bzzz Bee Café» de Roberto Goiriz.

ño demuestra una gran inquietud por la lectura y, en contradicción, por el vagabundaje y la vida física. Su pobreza absoluta y su falta de estudios (tiene apenas seis años de escuela elemental) lo lanzan a los caminos: es camionero en las selvas de Paraguay y de Brasil, lavacopas, camarero, descargador en el puerto, obrero de fábricas. Más de una vez debe dormir en las calles, todo ello antes de llegar a la veintena.

Estudiando dibujo en Buenos Aires conoce al artista Lucho Olivera y juntos crean un personaje llamado «Nippur de Lagash», luego publicado durante años por la editorial Columba de Argentina, y convertido en objeto de culto hasta hoy en día. Treinta años después capítulos de la obra se siguen editando. Wood comienza a escribir prolíficamente: de su pluma nacen nuevos personajes e historias, que también se convierten en éxitos editoriales y apuntalan de manera decisiva la venta de las revistas de la editorial.

Wood decide viajar tras hacer un trato con la casa editorial. Enviará su trabajo por correo mientras recorre el mundo. Ese recorrido durará veinte años, durante los cuales no se detendrá más de seis meses en cada ciudad, cruzando Europa, América, Asia y Oceanía. Desde los Himalayas hasta el Camino de las Caravanas del Sahara. Desde el Neguev hasta los desiertos de Australia. Un periplo difícil de creer... y sin embargo real.

Wood maneja el drama, el humor, la epopeya, el amor, en sus diferentes creaciones: «Helena», que será llevada a la televisión italiana... «Dago», otro personaje de culto en Europa y en Turquía... «Aquí, la Legión», «Dax», «Gilgamesh, el inmortal», «Los amigos», «Big Norman», «Merlín», «Anders», «Amanda», «El Ángel», entre muchos otros. Escribe más de cinco mil guiones de historietas, mas de ochenta series,

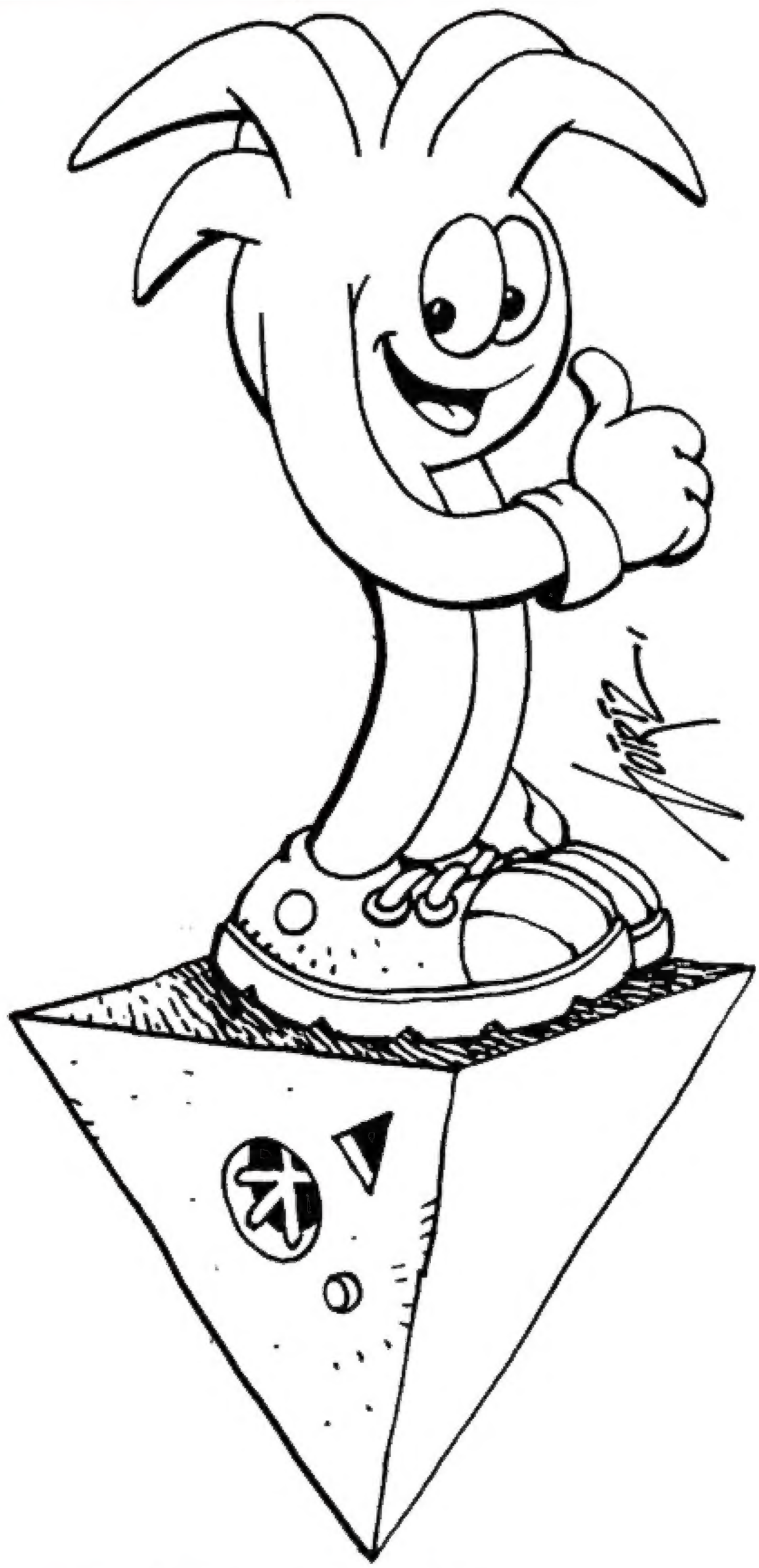


Figura 10: «Jopo» de Roberto Goiriz.

varias películas de largometraje y series de televisión, estudios históricos, novelas y piezas teatrales. Desde hace algunos años reside en Dinamarca, aunque se traslada cada año a Asunción, donde tiene montada una oficina que centraliza la comercialización de todas sus obras a diferentes empresas editoriales, fundamentalmente para «Eura Editoriale» y «Sergio Bonelli Editore» de Italia.

Su rencuentro con el público paraguayo comenzó con el homenaje que se le otorgó en «Cháke!». Inmediatamente después la organización Transparencia Internacional le propuso escribir una nueva serie de comics, como parte de su campaña contra la corrupción en el país. Así nació «Isabella», creación de Robin Wood y Roberto Goiriz, una original forma de contribuir a la educación en valores a través de la historieta, con comentarios de Jesús Montero Tirado. «Isabella» también fue la primera oportunidad en que Wood colaboró con un artista compatriota, ya que la mayoría de sus creaciones fueron dibujadas por artistas argentinos, uruguayos, chilenos y luego españoles e italianos. También el diario *Última Hora* publica algunas de sus obras, editadas anteriormente en Argentina.

¿Qué hay de nuevo?

Actualmente, la terrible crisis económica que soporta el país ha dejado también rastros en la producción creativa local. Pero aún así, se pueden mencionar varias iniciativas, entre las cuales está un nuevo retorno de *El Raudal*, esta vez en formato de periódico semanal de humor, editado por Goiriz y dirigido editorialmente por éste y Nico Espinosa. La publicación soportó estoicamente 34 números consecutivos, y a pesar de obtener el favor de aproximadamente mil lectores, debió cerrar debido a la falta de retorno económico.

El diario *Última Hora* volvió a abrir la puerta a la producción de comics, publicando una obra de Robin Wood y Faluggi, «Amanda», y una tira diaria de Andrés Colmán Gutiérrez y Enzo Pertile, «El testigo».

El diario *Abc Color* está otorgando mayor espacio al humor gráfico a través de su suplemento semanal, producido casi en su totalidad por el talentoso Carlos Sosa –Caló–, de gran aceptación popular.

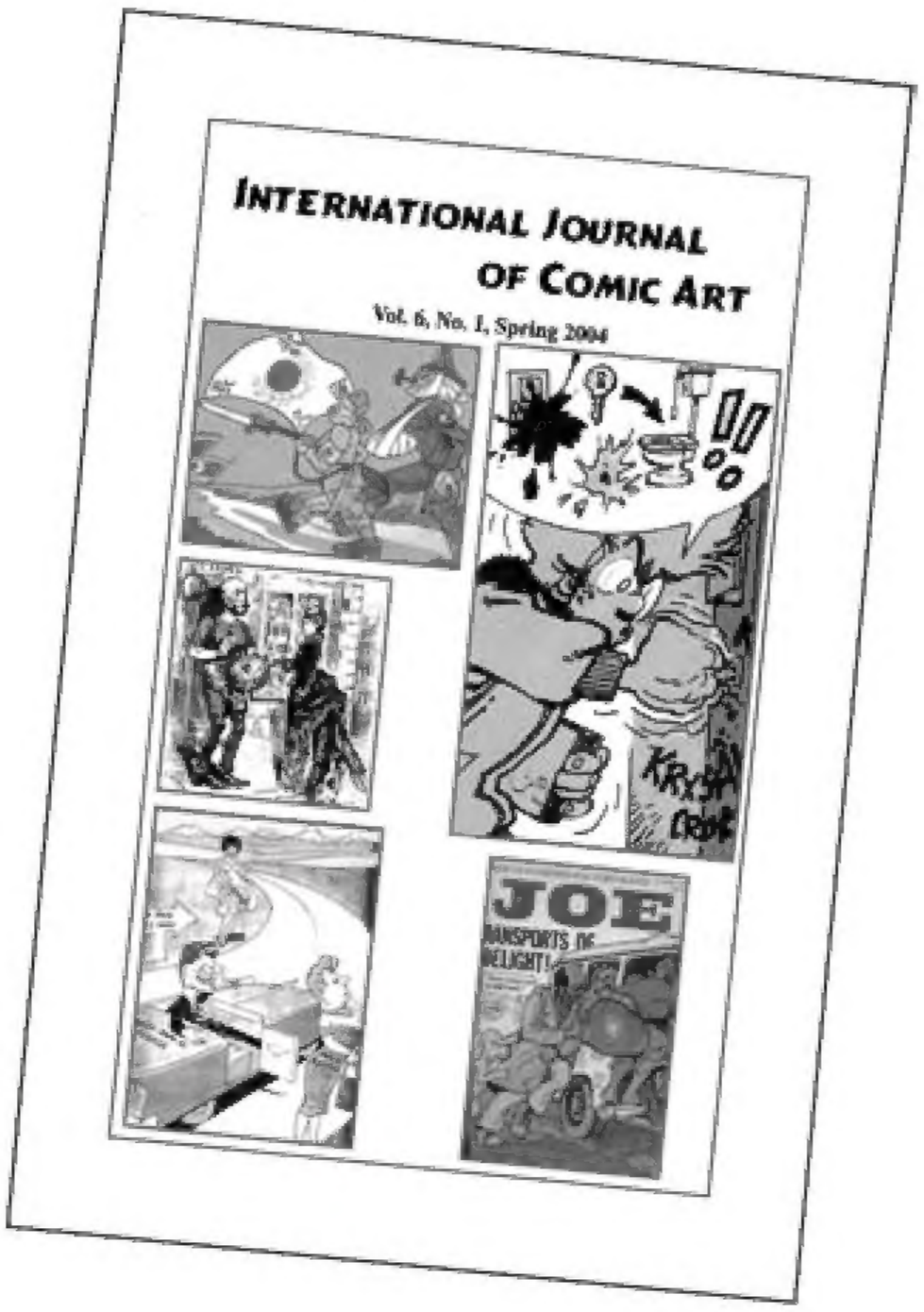
El mismo diario está editando una obra en formato de fascículos semanales, «Historias secretas del Paraguay», escrita por el historiador Jorge Rubiani y dibujada por Juan Moreno y Roberto Goiriz, resctando el valor de la ilustración para la transmisión de conocimientos.

Los medios escritos en general siguen otorgando un espacio interesante al humor gráfico y la caricatura, a través del aporte de sus respectivos creadores: Caló en *Abc*, Nico en *Noticias*, Melki en *Popular*, Moneco y Casartelli en *Última Hora*, Yor en *Crónica*, Botti en *La Nación*, para citar las principales publicaciones y autores.

Sin embargo, muchos jóvenes creadores no encuentran espacios en las empresas editoriales, ni interés en promover estos géneros por parte del estado. Así, el surgimiento de nuevos valores se ve amenazado por la crisis y el desinterés. El humor gráfico y la historieta siguen siendo en Paraguay objeto de culto para una minoría, pero penosamente ignorados por la mayoría.

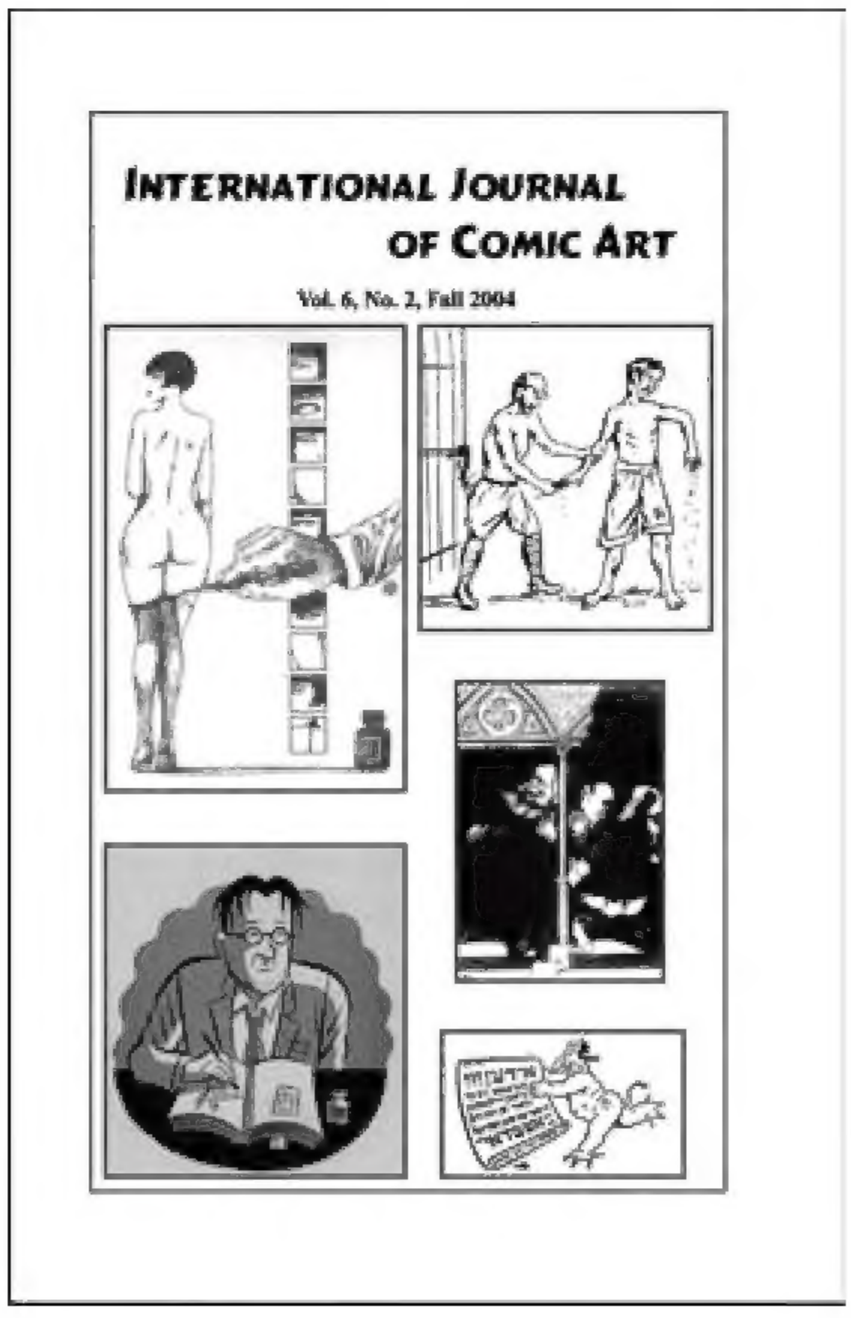
International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.



Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gainza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004